

المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

أفلام ومناهج

نصوص نقدية ونظرية مختارة

الجزء الثالث

[النظريات]

بيل نيكولز

ترجمة حسين بيومى

1138

أفـــــلام ومنـاهـج

(الجـزء الثـالـث)

المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

إشراف : **جابر عصفور**

- العدد : ١١٣٨
- أفلام ومناهج - الجزء الثالث - النظريات
- بيل نيكولز
- حسين بيومى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٧

هذه ترجمة الجزء الثالث من كتاب :

Movies and Methods

An Anthology

Edited by: Bill Nichols

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

e. mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

أفــــلام ومناهـج
نصوص نقدية ونظرية مختارة

(الجــزء الثالـث)
النظـريـات

تحرير : بيــل نيكولـز

تــرجمة : حسين بيومى

٢٠٠٧

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

نيكولز ، بيل

أفلام ومناهج: نصوص نقدية ونظرية مختارة

تحرير : بيل نيكولز

ترجمة : حسين بيومى

- ط ١ - القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠٠٧

مج ٣ ، ٤٥٠ ص ، ١٧ × ٢٤ سم

١ - السينما - تاريخ

(أ) بيومى ، حسين

(ب) العنوان ٧٩١,٤٣٠٩

رقم الإيداع ٢٠٠٧/١٥٨٥٩

الترقيم الدولى I.S.B.N. 977-437-423-1

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتـــويات

الجزء الثالث : النظريات

الفصل الأول : نظرية السينما

الفصل الثانى : البنيوية والسيميولوچيا

الفصل الأول

نظرية السينما

يركز هذا الفصل، والفصل الثانى المعنون "البنيوية – السيميولوچيا" على قضايا نظرية، ويقدمان إشارة ما عن الاتجاهات التى تتحرك فى نطاقها نظرية السينما فى السنوات العشر أو الخمس عشرة الأخيرة. وقد تجاهلت معظم كتب النصوص المختارة (الأنثولوچيات) هذه المهمة لصالح النظريات الأقدم عند أيزنشتاين وكراكاور وبازان وأرنهايم وبالاش وآخرين. ولأن هذه النظريات النموذجية يتيسر للقارئ الحصول على مصادرها بسهولة، فهذا الكتاب لا يتضمنها (باستثناء نص لأيزنشتاين لاقى القليل من الانتباه)، طالما أن بؤرة اهتمام هذا الكتاب هى إعادة تقييم الماضى سعياً وراء تغييره بدرجة أكبر من إعادة تقديم الماضى لأجل المزيد من تقديسه.

ورغم ذلك، فليس كل تغيير ولا تقدّم جيداً بالضرورة، ولذا يتركز قدر كبير من النقاش حول الجدارة الفعلية للكثير من الكتابات الحديثة، وخصوصاً فى البنيوية والسيميولوچيا . وبعض تلك النزعة إلى الشك قد يكون له أساس راسخ، وحتى الآن، فإن التشديد الأساسىّ على تفاعل الصورة – المشاهد (بدلاً من الصورة – الواقع) وعلى التواصل السينمائى بوصفه ممارسة سيميولوچية تشمل العلامات، والنظم، وشفرات الرسائل القياسية analog والرقمية digital، هذا التشديد تبدو قيمته غير مقدرة. وتفاعل الصورة– المشاهد يفتح مجالاً للبحث الظاهراتى والأيديولوچى الذى عولج عموماً دون تأمل عميق[١]. أما التواصل السينمائى بوصفه ممارسة سيميولوچية، فإنه يطرح وسيلة منهجية لمقاربة بعبع اللغة السينمائية القديم من خلال مصادر

منهاجية قادرة على التعامل مع خصوصية السينما ومع خصوصية علاقة السينما بالأشكال العامة للتواصل (الذاكرة، والأحلام أو العملية الأولية primary process، والكينيسيكا[٢] Kinesics، وانتقال المعلومات فى النظام البيئى الطبيعى، علاوة على اللغات المنطوقة والتشعُّب الأيديولوچى لأى نظام تواصل بشرى).

كل من هاتين الإمكانيتين تقترح نماذج أكثر ملاءمة لتفسير العلاقة بين السينما والواقع، بين فيلم ما والواقع التجريبى لمشاهدته، بين السينما ونظم وبنيات التواصل عموماً. وما تفتقده كل من هاتين المقاربتين هو نظرية شاملة عن العلاقة بين السينما والتاريخ، وتطبيق لنظرية التوسط الماركسية أو لنماذج أخرى على دراسة وضع السينما داخل علاقات الإنتاج وإعادة الإنتاج لهذه العلاقات أيديولوجيًا فى أى لحظة تاريخية معينة. وعلى الرغم من أن كتابات قيِّمة يتواصل إنجازها فى هذا المجال (نص ريتشارد عن كابرا، ونص سونتاج عن ريفنشتال، على سبيل المثال) فعلى مستوى نظرى يظل المجال بحاجة إلى استكشاف مهم.

هندرسون وبيركنز، كلاهما يتطلب، وعلى نحو باعث على الاهتمام، انتباهًا أشد لتفاعل الصورة – المشاهد بعد إجرائهما مسحًا للجهود السابقة فى تطوير نظرية للسينما، وينطلق بيركنز من جهة نظر سلبية أساسًا، بينما ينطلق هندرسون من وجهة نظر وصفية بدرجة كبيرة. وكلاهما ينظر، من خلال مقاربة مختلفة منهاجيًا بوضوح عن مقاربة الآخر، إلى النظريات السابقة باعتبار أن مسألة علاقة السينما بالواقعىّ قد استحوذت على هذه النظريات تقريبًا، وهى مسألة برزت بجلاء فى السينما بقدرتها الفائقة على أن تنسخ آليًا أجزاء من العالم الواقعى (بإعادة صياغة ميتز). ولكن هذه المقاربة احتجت باستمرار بالحجة موضع الخلاف التى انصرف إليها كليًا النقاش النظرى الحديث جداً، وهى بالتحديد علاقة السينما بالمشاهد. ويظل العامل الحاسم غير محدد فيما يتعلق بما إذا كان يمكن لأساس نظرى شامل أو نقاش نقدى أن يقيم الدليل على الملاءمة مع التأكيدات النظرية الجديدة لتحليل فيلم بفيلم. ومع ذلك، ينبغى أن يكون واضحًا، الآن، أن معظم الكتابات الحديثة فى نظرية السينما قائمة على

كتابات الماضى (أيزنشتاين وبازان هما الأكثر جدارة بالاهتمام) وأن أية مراجعات أو توجهات جديدة للاستكشافات النظرية الحالية لن تفعل ذلك فقط، بل تحتاج أيضًا لأن تأخذ فى اعتبارها العمل الجارى فى الوقت الحاضر.

من بين النصوص التى يشملها هذا الفصل مقال دانييل دايان المعنون "المدرس الخصوصى - الشفرة فى السينما الكلاسيكية"، وهو يتبنى الدعوة إلى تحليل إضافى لتفاعل الصورة - المشاهد على نحو أكثر دقة، يصوغ بيانًا عنه بمصطلحات نظرية التحليل النفسى (طور المرآة عند لاكان)[٣]، وعلم الظواهر من منظور عصر النهضة (الرينسانس)، ومقاربة لويس ألتوسير البنيوية - الماركسية للأيديولوچية. وبهذا يحدد دايان الفجوة الأساسية بين السينما والواقع على مستوى منهجى، تجريبى، يمتد إلى بعض الخلافات الأساسية حول موقف أيزنشتاين، وهى مقاربة، كما يشير ردّ روثمان عليها، ربما تتجاهل العوامل الأكثر تميزًا وحسمًا الخاصة بالأسلوب أو التنظيم المحلىّ **Local Organization** داخل فيلم. بريان هندرسون ينقِّح أيضًا جوانب من نظرية السينما الكلاسيكية من منظور مختلف تمامًا وتحريضى بدرجة مساوية فى دراسته عن جودار. والواقع، إن مقال هندرسون يبدو مقالاً مستقلاً وإن كان متطابقًا مع تحليل الأيديولوچية بتعبيرات علاقة الدال - المدلول، الذى استلزمها مقال محررى كراسات السينما المعنون "السينما / الأيديولوچية / النقد" (فى العدد ٢١٦، أكتوبر. ١٩٦٩).

تعليقات أيزنشتاين فى مقاله "الفيلم الملون" تكتسب أهمية خاصة لأنها توفر إيجازا بارعًا لفكرته عن المونتاچ (وخاصة فيما يتعلق بدور كل عنصر من العناصر السينمائية المختلفة وتأثيره أو إبراز أثر مختلف العناصر السينمائية بدلاً من التجانس غير المحسوس بين تأثيراتها المختلفة) كما توفِّر حجة ثاقبة بصورة مدهشة ضد ما أصبح أحد تأكيدات بازان الأساسية: أفضلية "اللقطة الطويلة". ويجادل أيزنشتاين ضد النسخ المحايد، غير الفعَّال، المفترض للواقع فى اللقطة الطويلة لصالح علاقات الجزء بالكل (المجمعة معًا كـ"مونتاچ") داخل الفيلم كوحدة مركبة أو ككلّ يسمح بناؤه

لصانع الفيلم بالتعبير عن وجهة نظره وأيديولوچيته بطريقة أفضل مما يُطْمر فى المظاهر الخارجية السطحية.

هذه المقالات، إذن، تعيد باختصار سياق نظريات السينما التقليدية وتستهل بعض الروابط الانتقالية للصيغ البنيوية - السيميولوچية الخاصة بنظريات السينما الحالية المطروحة فى الفصل الختامى.

* * *

هوامش

(١) من بين المنظرين الأوائل، ربما يكون رودلف أرنهايم (فى كتابه السينما كفنّ) أقرب إلى فينومينولوچيا الإدراك منه إلى ابتهال لـ" الصورة" و"عقيدة المونتاج" كما يصفه بيركنز، مع أن ميله لاستبعاد، ومعارضته استخدام، خواص إضفاء الطبيعية (الصوت، الألوان .. إلخ) بإفراط كوسائل طيعة فى أيدى فنان سينمائى بلا كفاءة يبقى حجة قوية. وهناك عالم مبكر آخر له أهمية مساوية وربما أشد لإسهامه فى فينومينولوچيا السينما وهو هوجو مونستربيرج.

انظر:

The Film: A Psychological Study, New York: Dover Publications, 1970, Originally Published in 1916.

(٢) Kinesics الكينيسيكا: علم حديث ظهر عام ١٩٥٢، يعنى بدراسة منهاجية للعلاقة بين حركات الجسد الإشارية (مثل إيماءات العين واحمرار الوجه، وهز الكتفين) والتواصل، عن قاموس ويبستر طبعة ١٩٩٧ - م.

(٣) انظر:

"The Mirror-Phase as Formative of the Function I." Jacques Lacan, New Left Review, no - 51. Sept - Oct. 1968, pp.71-77.

مقالات إضافية للفصل الأول
(لمزيد من الاطلاع)

Barr, Charles. "CinemaScope: Before and After," Film Quarterly, Vol. 16, no. 4 (Summer 1963).

Baudry, Jean-Louis. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus," Film Quarterly, Vol.28, no. 2 (Winter 1974 - 1975).

Brakhage, Stan. "Metaphors on Vision, "Film Culture, no. 30 (1963).

Eikenbaum, Boris. "Problems of Film Stylistics, "Screen, Vol. 15, no. 3 (Autumn 1974).

Guzzetti, Alfred. "The Role of Theory in Films and Novels," New Literary History, Vol. 3, no. 3 (Spring 1972).

Harcourt, Peter. "What, Indeed, Is Cinema?" Cinema Journal,Vol. 8, no, 1 (Fall 1968).

Henderson, Brian. "The Structure of Bazin's Thought, " Film Quarterly, Vol. 25, no. 4 (Summer 1972).

Michelson, Annette. "Film and the Radical Aspiration," Film Culture, no. 42 (Fall 1966), reprinted in Film Theory and Criticism, Gerald Mast and Marshall Cohen, editors. New York: Oxford University Press, 1974.

Sharits, Paul. "Words Per Page," Afterimage, no. 4 (Autumn 1972).

Tudor, Andrew. "Sociological Perspectives on Film Aesthetics," in Working Papers on the Cinema: Sociology and Semiology, Peter Wollen, ed., printed by the B.F.I., n.d.

Vorkapich, Slavko. "A Fresh Look at the Dynamics of Film-making," American Cinematographer, Vol. 53, no. 2 (February 1972).

---------- . "Towad True Cinema, "Film Culture, no. 19 (April 1959).

Willemen, Paul. "On Realism in the Cinema," Screen, Vol. 13, no. 1 (Spring 1972).

Williams, Christopher, "Ideas about Film Technology and the History of the Cinema, with Reference to Comolli's Texts on Technology (Cahiers du Cinéma), B.F.I. Seminar Paper (April 1972).

الفيلم الملون

سيرجي أيزنشتاين

هذا النص المختار من كتاب "مذكرات مخرج سينمائى" ليس أحد المقالات الرئيسية لأيزنشتاين (وهو فى الواقع رسالة غير كاملة كتبها عام ١٩٤٨ إلى زميله المخرج كوليشوف) ومع ذلك يلخص النص عدداً من النقاط ذات الأهمية الجديرة بالاعتبار فى نظريته الشاملة. وبديلاً عن جماليات التأثير غير المرئى وغير الملحوظ الرومانسية (انظر، مثلاً، كتاب ف.ف. بيكنز "السينما كسينما" **Film as Film**) يدافع أيزنشتاين عن تأثير كافة العناصر حيث يحقق كل عنصر قوته التعبيرية بالكامل. واللون، فى هذا الصدد، مثل الموسيقى أو المونتاج، يحتاج أن يُنظر إليه كعنصر شكل، طيِّع، علاوة على أنه سمة مميزة للأشياء الطبيعية. وكما يقول أيزنشتاين فى هذا النص: "إننا لا نجرؤ على التفكير فى تكوين اللون قبل أن نستطيع أن نتعلم التمييز بين ثلاث برتقالات فوق قطعة صغيرة من مرجة خضراء، بوصفها ثلاثة أشياء فى العشب، وبوصفها فى الآن ذاته ثلاث مساحات صغيرة برتقالية اللون فوق خلفية خضراء". وتذكرنا هذه المقاربة بإدراك هندرسون لاهتمام أيزنشتاين بعلاقات الشكل بين الجزء والكل، كما أن تلخيص أيزنشتاين للسبب فى تبجيله للمونتاج فنياً، ورفضه اللقطة الطويلة وأسلوب عمق المجال اللذين يمجدهما بازان، يمدُّنا بتباين مفيد بين الجماليات عند الرجلين. ويعلن أيزنشتاين بوضوح هدفه فى تدمير "غير المحدد أو المحايد" – وهما خاصيتان وجدهما بازان وكراكاور ثمينتين جداً عند أولئك المخرجين الذين أبدوا ولاءهم للواقع – ونقاشه الموجز لكيف يستطيع اللون أن يساعد فى هذه المحاولة يضعه فى موضع تضاد حادّ مع أولئك المنظرين الذين يقاومون الابتكارات فى تكنولوچيا خلق الخداع البصرىّ **illusionism** بوصفها تهديداً للحد

الفاصل بين السينما والواقع. (الكثير من النقاش النظرى حول التكنولوچيا يلخصه جيداً المسح الذى يجريه بيركنز فى هذا الفصل، وفى الفصل الثالث من كتابه "السينما كسينما"، كما أن "التكنولوچيا والتقنية" مجال مناقشة إضافية للإدراك الحسىّ للون وسماته المميزة الشكلية والطيِّعة، يمكن الاطلاع عليها فى الفصل السابع وعنوانه "اللون" من كتاب "الفن والإدراك البصرى" Art and Visual Perception لرودلف أرنهايم).

عزيزى ڤلاديميروڤتش

لقد طلبت منى أن أكتب بضع كلمات حول اللون فى الأفلام لأجل الطبعة الثانية من كتابك، مفترضاً بصورة صحيحة تماماً أنه بدون بعض الخبرة العملية فإن كل التأملات حول تكوين اللون سوف يثبت دائماً أنها أفكار تجريدية أو أوهام لا أساس لها.

وأنا أستجيب لطلبك بكل سرور، وأكتب على أساس الخبرة التى اكتسبتها فى أثناء عملى فى المشهد الملون من فيلم «إيڤان الرهيب».

هناك وجهة نظر عن استخدام الوسائل التعبيرية فى فن السينما، هى فى رأيى خاطئة، ولكنها رغم ذلك واسعة الانتشار بصورة واضحة.

وتعتقد وجهة النظر هذه أن الموسيقى الجيدة فى فيلم هى الموسيقى التى لا تسمعها ؛ وأن التصوير الجيد هو التصوير غير المتطفِّل، وأن الإخراج الجيد هو الإخراج الذى لا تلاحظه، وفيما يتعلق باللون فإن وجهة النظر هذه تعتقد بأنك أمام فيلم ملون جيد لن تشعر باللون. ورأيى فى وجهة النظر هذه، التى وصلت إلى مستوى مبدأ، أنها انعكاس لعجز فى الإبداع، ولعدم القدرة على السيطرة على تعقد وسائل التعبير السينمائية المطلوبة لصنع فيلم عضوى.

وجدير بالملاحظة أن وجهة النظر هذه يؤيدها مخرجون تقتصر قدراتهم على التعامل مع الممثلين، ولكنهم يصبحون عاجزين عندما يمتد التعامل إلى المصورين السينمائيين، ومؤلفى الموسيقى، ومهندسى المناظر.... إلخ فى تأليف الموسيقى للفيلم، وأخذ اللقطات، والمناظر الطبيعية، وإجراء التوليف، واستخدام الألوان، وفى كل المجالات الأخرى الخاصة بصنع الفيلم.

وفى رأيى، أن التنوع الكبير فى وسائل التعبير السينمائية لا ينبغى على الإطلاق ألاّ يسمح لصناع الأفلام بإهمال وسيلة لحساب وسيلة أخرى، بل على العكس، ينبغى عليهم أن يكونوا قادرين على الاستفادة بالكامل من إمكانيات كل وسيلة، وأن يفردوا لها المكان المناسب الذى تستحقه من بين "مجموعة" الوسائل العامة للفيلم.

وقد استخدمت عامداً تعبير "مجموعة" ensemble، لأنه كما تعتمد "مجموعة" الممثلين على إتاحة الفرصة أمام كل ممثل للتعبير عن نفسه بأحسن ما عنده من قدرات، وعلى التوازن البارع بين هذه التعبيرات الفردية من خلال التوزيع (الأوركسترالى) الملائم، فإنه يجب أيضًا استخدام التعقد الشديد لوسائل التعبير السينمائية لجعل كل منها مؤثراً إلى الحد الأقصى داخل إطار الكل.

وقد استخدمت كلمة التوزيع (الأوركسترالى) عن عمد أيضًا، لأن الأوركسترا سوف تظل دائمًا مثال الانسجام الذى يجب على المرء أن يجاهد لتحقيقه؛ فنحن لا نسمع الضجة الناجمة عن عزف كافة الآلات والأصوات المؤدية للصمم طوال الوقت، فالأوركسترا تدعونا إلى تفاعل منسّق بحكمة بالغة وتبادل لوسائل التعبير الموسيقية من خلال أدوار مستقلة، لا تحول دون احتفاظ الوسائل الرئيسية بأماكنها، وتتيح لكل آلة منفردة أن تقدم نفسها على أحسن وجه فى مكانها الملائم وفى انسجام مع التيمة.

وبالمثل، فإن الكلَّ المعبِّر لعمل من أعمال الفن السينمائى يجب ألاَّ يكون قائمًا على أساس كبح عناصر معينة و«تحييدها» لصالح عناصر أخرى، بل يجب أن يستند إلى توظيف حكيم لتلك الوسائل المعبِّرة التى تستطيع، فى الوقت المفترض، أن تقدم المجال الأكمل لذلك العنصر، الذى يكون قادراً، تحت ظروف معينة، على أن يكشف وبأقصى وضوح مضمون الفيلم ومعناه وتيمته وفكرته.

أليس واضحًا أنه فى أفلمته لحريق موسكو، مثلاً، يجب على المخرج أن يكون قادرًا على تقديم العواطف المشتعلة فى قلوب شخصياته، ونار نزعتها الوطنية بطريقة مقنعة مثل تقديمه لاحتدام ألسنة اللهب فى عاصمتنا القديمة؟ وأليس واضحًا بنفس القدر أن الفشل فى تقديم هذا الجانب "الأساسى" من الفيلم بطريقة معبرة ككل سوف يؤثر، وقبل كل شىء، فى القوة العاطفية لعناء التجربة ولفن التمثيل، وهى القوة التى تعد العنصر الأكثر أهمية فى تنمية الفكرة الرئيسية (الموضوع)؟ ومع ذلك، فهذا العنصر يكون مؤثرًا فقط حين تدعمه القوى المتضافرة للعناصر الأخرى، أى باقى وسائل التعبير المشاركة فى «الكوراس» العام، بأحسن قدراتها وفى انسجام مع تكوين الكل.

وأكرر، إن السيطرة هنا تعنى القدرة على تطوير كل عنصر من وسائل التعبير إلى الحد الأقصى، والمحافظة فى الوقت نفسه على تنسيق وتوازن الكلّ لمنع أى عنصر فردى واستثنائى من إضعاف وحدة مجموعة الوسائل، أى وحدة الكل التركيبية.

وهذه الفكرة تتعارض مباشرة مع الموقف المتشائم من وسائل التعبير، الذى تؤيّده الشخصيات الضعيفة من الوجهة الإبداعية، التى تخفى عجزها بالترغيب فى إبقاء عناصر الفيلم "غير قابلة للملاحظة"، وتغطى عدم قدرتها على استخدامها برغبة فى "تحييد" عناصر التعبير.

ذلك هو الموقف الذى ينبغى على المرء أن يتبناه فيما يتعلق بأى وسيلة تعبير فى صنع فيلم.

وهو ينطبق على اللون بدرجة مماثلة.

والمعنى فى كل ما قلته من قبل ربما توجزه العبارة التالية: كل عناصر التعبير السينمائى يجب أن تشارك فى صنع فيلم بوصفها عناصر للفعل الدرامى.

ومن ثم، فإن الشرط الأول لاستخدام اللون فى فيلم هو أنه يجب أن يكون، أولاً وقبل كل شىء، عاملاً دراميًا.

واللون فى هذا الصدد مثل الموسيقى؛ فالموسيقى تكون جيدة فى الأفلام حين تصبح ضرورية.

واللون، أيضاً، يكون جيداً حين يصبح ضرورياً.

وذلك يعنى أن اللون والموسيقى كلاهما يكون جيداً حيثما وحينما يكونان (هما فقط ودون العناصر الأخرى) قادريْن على التعبير تماماً عن، أو تفسير، ما يجب ينقل، أو يقال، أو يوضح تطور الحدث فى اللحظة المحددة.

وهذا الأمر قد يكون مونولوجاً (مثل "مليون تعذيب" - الذى يؤديه شاتسكى فى فيلم «الذكاء يورّث الهمّ» Wit Works Woe)، أو صيحة تعجب (مثل عبارة "حتى أنت يا بروتس") أو وقفة (كما فى " يلزم الناس الصمت"- بوريس جودونوف).

وقد يكون الأمر حركة كتلة من الأشياء (كما فى جملة "إن غابة بيرنام تأتى إلى دونسينان" - ماكبث) أو إيماءة يمكن ملاحظتها بصعوبة (بتلويحة واهنة من يده أرسل قواته العسكرية لمحاربة الروس - بولتاڤا) وقد يكون أحياناً حركة الأوركسترا التى تستخدم التيمة الفاجعة لتفسح لها طريقاً وسط بقية الألحان (كما فى أوبرا "ملكة البستونى") وقد يكون فى أحيان أخرى شروق الشمس وهو يغمر خشبة المسرح بضوء أحمر قان يعلن موت البطل (كما فى فيلم « إيڤان سوسانين»). وكل عنصر فى مكانه الخاص، وعند لحظة معينة يكون البطل فى هذه اللحظة، ويشغل مكان الصدارة فى الكوراس العام لعناصر التعبير، التى تتخلى عن هذا المكان فى هذه اللحظة.

صمت. حديث قصير. خطبة طويلة عنيفة اللهجة.

تطورات جماهيرية. تلويحة واهنة باليد.

لحن أو مقطع من موسيقى أوركسترالية.

عنصر اللون يغزو خشبة المسرح.

كل عنصر فى مكانه الخاص. كل عنصر يؤدى دوره بوصفة وسيلة من أجل لحظة معينة متفردة دراميا. كل عنصر يعمل بوصفه العنصر المعبر بأكمل صورة عن الفكرة العامة وفى اللحظة التى يكون عليه أن يكشفها. وتأثير الوسائل المعبرة يأخذ سبيله إلى الإنجاز فى نغمات متآلفة.

أحيانًا تكون الكلمة المنطوقة مـدعومة بشكل ملائم بموسيقى قادمة من مكان بعيد، كما هو الحال، مثلاً، فى لحن حزين يُغنّى تحت القناطر، أو مزمار راعٍ فى حقل يكتنفه الضباب، أو فالس يعزف فى الحجرة المجاورة. وفى أحيان أخرى لا تكون الموسيقى ملائمة، ولكن الدافع الداخلى لها يكون هائلاً، إلى حد أن استحالة تحديد مصدرها بطريقة عادية، لا يمكن أن تقف كعائق يحول دون استخدامها.

وأحيانًا تنقضُّ عناصر مؤلمة على الجمهور ومعها خليط مشوش من الأصوات، أو يولج قمر سابح ببطء تيمةً غنائية "كئيبة" واضحة فى الموسيقى الناعمة.

ويمكن استخدام أى من هذه الطرق، لأن الموسيقى تضفى على فن التمثيل أو على موقف، أو على مشهد، أو على وقفة فى تطور ما، تلك القوة التى لا تقاوم للتأثير العاطفى، والتى تكون فى تلك اللحظة بالتحديد، ودون كل وسائل التعبير الدرامى، الأكثر فعالية فى إعطاء منفذٍ للخطة الدرامية، وللرابطة فى سلسلة الكلِّ الدرامى.

عند كل لحظة معينة يجب أن يبقى كل عنصر داخل نطاق حدوده المحددة تمامًا. ومادام العنصر يعرف أنه يصبح العنصر المزدهر فى بضع دقائق كعنصر رئيسىّ، فينبغى عليه أن يخفى نفسه، وأن يبدو غبيًا، ويدع العناصر الأخرى تبعد صوته، وأن يكون غير واضح بقدر الإمكان.

ولكن هذا التوارى عن الأنظار ليس "تحييدا"، إنه تقهقر قبل القيام بقفزة أفضل، وعدم الوضوح المتعّمد هو تقوية لتأثير ظهور العنصر المستهدف.

إننا ننظر إلى اللون على أنه عنصر من عناصر دراما الفيلم.

وتطبيق هذا الحكم على اللون يبدو شبيهًا بتطبيقه على الموسيقى.

والجدال بأن اللون فى فيلم ملون يكون موجوداً طول الوقت، بينما تُولج الموسيقى فقط عند الضرورة لا يغير من الأمر شيئًا؛ لأننا لا نصف فيلما بأنه فيلم موسيقى عندما نرى للحظة واحدة عازف أكورديون، وإذا سمعنا فى لحظة أخرى قصيدة تغنى، فى حين يتابع باقى الفيلم بالحوار.

الفيلم يكون فيلماً موسيقياً إن كان يُنظر إلى غياب الموسيقى فيه كوقفة قصيرة أو كوقف عند منتصف بيت شعر (وقد تستغرق الوقفة فصلاً كاملاً، لكنها يجب أن تكون محسوبة إيقاعياً بدقة مثل درجات الصمت على شريط الصوت)، وفى تلك الحالة فإن التتابع الموسيقى لا ينكسر: حين لا تسمع موسيقى صادرة من الشاشة يكون هناك حوار موسيقى (وليس مجرد جمل حوار تلقى بلا عناية)، أو تتابع تشكيلى لعناصر من المنظر الطبيعى، أو نسيج نابض من العواطف تصوره الشخصيات، أو إيقاع مونتاچى داخل الأحداث المنفصلة وتتابع هذه الأحداث.

والشىء نفسه ينطبق على الألوان.

طالما أن الموقف لا يحتاج إلى عنصر اللون ليعطى للفعل تعبيراً دراميا، وطالما أن اللون الأزرق الرائق أو اللون الذهبى لا يحوّل انتباهنا عن الحوار المهموس ؛ وطالما أن عنصر اللون لا يغمر الشاشة باللون الأخضر الصارخ لثياب البطلة، ونحن نستمع إلى الكلمات الصادرة من الشفتين المرتجفتين لوجهها الشاحب الشبيه بوجوه الموتى، فإن اللون يحجب قوته على تأكيد ذاته، ويعمل كإطار، يستبعد من أجل اللقطة القريبة كل ما هو غير ضرورى، وكل ما يفترض فى لقطة عامة أن يصرف انتباهنا بعيداً عن الشىء المقدم فى اللقطة القريبة.

لكن هذا أيضًا ليس "تحييداً"، إنه "وقفة لونيّة قصيرة"، وتراكم يقوم به عنصر القوة اللونى لكى يغمر المتفرج بلون النيلة السوداء المزرقّة لأمواج البحر التى يعلوها الزبد الأبيض، أو ليغمره بسيول من الحمم النارية الحمراء الخارجة من سحب دخانية بنية داكنة، وبالتحديد عند لحظة معينة لا يمكن الاعتماد فيها على فن التمثيل، أو حركات الجماهير، أو صورة العنصر الطبيعى الهائل ذاته، حتى لو جرى دعمها جميعاً بأصوات الآلات الموسيقية المدوية، لإحداث التعبير بصورة تامة وكاملة بدون اللون.

ولكن كفى مراكمة لكلمات "مبهجة" فى أوصاف ملونة عاطفياً.

ودعونا ننتقل إلى النثر الخاص بحِرفية اللون فى صنع الفيلم.

إذ يصبح من الثابت أن "خط اللون" ينسج طريقه خلال الحبكة بوصفه جزءاً واحداً أكثر استقلالاً فى البناء الكونترابونطى الدرامى لوسائل التعبير السينمائية، فدعونا، إذن، ندرس بالتفصيل " كيف يحدث ذلك؟ " و"ماذا يتطلب؟ "، وكيف تختلف "صورة اللون" عن "الأشياء الملونة التمثيلية"، و"الصورة الملونة" للقطات الفرديّة، التى تحل محل مجموعة لونية منفصلة – متصلة تجسد "خط اللون الدرامى" ذا الدلالة الخاص بالكلّ.

هناك وجهان لوظيفة اللون الدرامية: أوّلهما خضوع عنصر اللون لبنية درامية محددة (تحدد بنية الفيلم من خلال كل العناصر، بما فيها اللون)، وثانيهما فهم أوسع للون من خلال التعبير الدرامى للعنصر الفعال الكامن داخله (الذى يعبر عن الدافع الواعى والإرادى عند الشخص الذى يستخدمه، بوصفه شيئًا متميزاً عن حالة الوضع الراهن غير المحددة الخاصة بلون معين فى الطبيعة).

هناك فارق بين عملية تطوير قوة التعبير اللونية والوضع الخاص باللون فى الطبيعة، وفى ظاهرة تخلق، رغماً عن إرادة الشخص الذى يبدع، "شيئًا لم يوجد من قبل"، شيئًا يوظف للتعبير عن أفكار ومشاعر المبدع، من "شىء موجود دائماً".

وحالما نتناول اللون من وجهة النظر هذه فإننا ندرك وضعاً مألوفاً. ونحن نرى أن المشكلة التى تواجهنا عندما نجاهد للسيطرة على اللون بطريقة إبداعية تشبه كثيراً المشكلة التى لاقيناها حين كان يتعين علينا أن نسيطر على المونتاج، وعلى التركيبات السمعية البصرية فيما بعد، وكما نفترض مثل المشكلة التى سوف تنشأ عندما ننتقل إلى الأفلام المجسمة والتليفزيون.

ماذا كان المغزى، من حيث الجوهر، فى الانتقال من التصوير الفوتوغرافى "من زاوية واحدة" إلى التصوير المونتاجى ؟

لقد كتبت حول هذا الموضوع من زمن طويل، ومارسته، مع ذلك، فى وقت أبكر، منطلقا دائمًا من مبدأ واحد فقط - تدمير غير المحدد والمحايد، والموجود "فى حد ذاته"، بغض النظر عما إذا كان حادثة أو ظاهرة، وما إذا كانت إعادة تركيبه منسجمة مع الفكرة التى يمليها موقف من هذه الحادثة أو الظاهرة، موقف، هو بدوره، محدد بأيديولوچيتى، ووجهة نظرى، وأعنى أيديولوچيتنا، ووجهة نظرنا.

وعند تلك اللحظة يخلى التصوير السلبى الطريق للتفكير الواعى فى ظاهرة الحياة، والتاريخ، والطبيعة، والأحداث، والأفعال، والسلوك البشرى. وعند تلك اللحظة تحل الصورة الديناميكية الحية محل النسخ السلبى (للواقع - م). والنسخ السَّلبى يرمز له، إذا جاز التعبير، بـ" لقطة طويلة" حيث العلاقات المتبادلة بين العناصر تكون مفروضة سلفًا عن طريق وجودها لا من خلال العلاقات فيما بينها، وحيث لا يعتمد نظام التقديم على إرادة المقدِّم، وحيث لا يوضع تشديد على العامل الحاسم، وحيث يختلط الثانوى بالأساسى، وحيث الترابط بين عناصر ظاهرة ما لا يعبر عن علاقة الربط كما أفهمها، وهلم جرًا.

(وأنا لا أقصد بـ" اللقطة الطويلة" اللقطة المبنية جيداً، والقائمة على مبدأ تكوين الصورة، وهو المبدأ الجديد بالملاحظة لأنه كلٌّ متكامل بالمعنى الصارم للمونتاچ، بل أقصد جزءًا من حادثة " كما يوجد بالفعل" تلتقطه آلة التصوير عشوائيًا).

فى تطور منهج المونتاچ قُسِّمت " اللقطة الطويلة" إلى عناصر منفصلة، وأُضفيت على هذه العناصر أهمية ذات درجات متفاوتة بناء على زيادة أو نقص حجمها، وأُقيم بينها تتابعًا جديداً أو رابطة جديدة، وقد جرى كل هذا بهدف وحيد هو إشباع ما كان ظاهرة سلبية بفعل حركى ودرامى، يُظهر موقف الصانع من الظاهرة، وتقييمه لها بوصفها مجالاً لإبداء وجهة نظره.

ونحن نرى أن تناولاً إبداعيًا واعيًا للظاهرة المقدمة يبدأ فى اللحظة التى يتفكك فيها التواجد غير المترابط للظاهرة ويحل محله الترابط العرضى بين عناصرها، الذى يمليه موقف صانع الفيلم منها، والذى يتحدد بدوره من خلال وجهة نظره.

وفى هذه اللحظة يصبح منهج المونتاچ وسيلة قوة التعبير السينمائية.

والشىء نفسه يحدث فى حالة المونتاچ السمعى - البصرى.

إن فن المونتاچ السمعى - البصرى يبدأ عند تلك اللحظة التى يبدأ فيها صانع الفيلم، وبعد فترة من التفكير البسيط فى الروابط الواضحة، فى إقامة هذه الروابط بنفسه، واختياره لتلك الروابط التى تعكس جوهر المضمون، الذى يهدف إلى تصويره وتوصيله إلى المشاهد.

وإذا توخينا الدقة فى حديثنا، لقلنا إن الفيلم السمعى - البصرى يصبح وسيلة خاصة لقوة التعبير فى الفن، عند تلك اللحظة التى ينفصل فيها صوت تزييق حذاء عن تصوير الحذاء نفسه، ويتضافر مع ... وجه إنسان يستمع بقلق إلى الصوت. وهنا تبرز العملية التى ناقشناها من قبل بوضوح أشد.

فأولاً، نحن نقطع الرابطة المعتادة السببية بين شىء ما والصوت الذى يحدثه. وثانيًا، نقيم رابطة جديدة تكون منسجمة مع الفكرة، التى أعتقد أن من الضرورى مناقشتها، لا مناقشة " نظام الأشياء" المعتاد.

ما يعنينى فى هذه الحالة ليس حقيقة أن حذاءً ما يزيِّق عادة، وإنما يعنينى رد فعل بطلى أو شخصية الشرير أو أى شخصية أخرى ؛ إننى مهتم بالرابطة مع حادثة أخرى، رابطة أقمتها أنا بنفسى لكى أعبر عن فكرتى تمامًا فى لحظة معينة.

وهذا واضح جداً فيما يتعلق بالتركيبات السمعية - البصرية؛ لأن لدينا هنا المجالين اللذين يجب أن نضمهما معًا فى شكل شريطين سينمائيين، أحدهما للصورة والآخر للصوت.

والتركيبات المختلفة لشريطى الصورة والصوت، كليهما مع الآخر، أو مع عدد لا حصر له من أشرطة الصوت الأخرى، توظف فحسب وإلى أبعد مدى لتعقيد وإثراء ذلك التيار من الصور السمعية - البصرية، التى ترتبط ببعضها البعض لكى تعبر عن فكرتى ؛ إنها تقوض "نظام الأشياء" الراكدة من أجل التعبير عن موقفى، موقف المؤلف من "نظام الأشياء" هذا.

ولابد أن نضع كل ذلك فى أذهاننا حين نعالج الألوان، وأنا أمعن النظر كذلك بمثابرة وبدقة فى المراحل السابقة، لأنه بدون إدراك تام لهذه العملية فى تطبيقها على اللون، فإن "تطور عنصر اللون" الهادف على امتداد الفيلم يصبح مستحيلاً، كمَا أن تأسيس المبادئ الأولية تمامًا لـ" تطوير عنصر اللون" فى السينما يصبح مستحيلاً بدونها أيضًا.

ولا فائدة من معالجة موضوع إنتاج فيلم ملون، ما لم نشعر أن "خط" حركة الألوان على امتداد الفيلم كله يتقدم مستقلاً مثل "خط" الموسيقى، الذى يشق طريقه على امتداد الفيلم كله. ولقد أُشيرَ إلى كل هذا بشكل وصفى جداً فى حالة شريطى الصورة والصوت، اللذين يمكن ضمهما معًا بسهولة لإنتاج أى تركيبات بصرية - سمعية.

وربما يرى ذلك بوضوح أشد فى ضم عدة "خطوط" - مشاركات الآلات المختلفة فى الأوركسترا، أو فى تراكب مسارات الصوت (الحالة الأبسط - "خط" الحوار المتراكب فوق "خط" الموسيقى، وخط المؤثرات الصوتية المتراكب فوق الاثنين).

ولكن "خط اللون" من الصعب جداً أن نشعر به وأن نتتبعه من خلال "خط" صور الأشياء، على الرغم من أنه يتخلل الأخير كما يفعل "خط" الموسيقى.

ورغم ذلك، بدون هذا الشعور وبدون منظومة وسائل ملموسة لحل مشكلات اللون المتولدة عن هذا الشعور، لا يمكن أن توجد نتيجة عملية للون.

يجب على صانع الفيلم أن يدرك من الوجهة السيكولوچية طريقة "الفصل"، التى استخدمت فى المراحل الأولية للسيطرة على بنيات المونتاچ والتركيبات البصرية - السمعية، لأن هذه الطريقة عنصر أساسىّ بصورة قاطعة فى السيطرة على كلا المجالين وفى فنِّيتهما.

ما يجب أن "يُفصَل" بينهما فى المثال الحالى هما التلوين الخاص بشىء ما و"صوت اللون" الخاص بهذا الشىء، اللذان يشكلان كُلاً غير قابل للفصل فى فكرتنا عن اللون.

وبالضبط مثلما كان يتعين فصل صوت تزييق الحذاء عن الحذاء قبل أن يصبح عنصراً من عناصر قوة التعبير، يجب كذلك فصل فكرة "اللون البرتقالى" عن لون برتقالة، قبل أن يصبح اللون جزءاً من منظومة وسائل التعبير والانطباع المحكومة بالوعى. إننا لا نجرؤ على التفكير فى تكوين اللون قبل أن نستطيع أن نتعلم التمييز بين ثلاث برتقالات فوق قطعة صغيرة من مرجة خضراء، بوصفها ثلاثة أشياء فى العشب، وبوصفها فى الآن ذاته ثلاث مساحات صغيرة برتقالية اللون فوق خلفية خضراء. لأنه، ما لم نطور تلك القدرة، فلن نستطيع إقامة الرابطة الخاصة بتكوين الألوان بين هذه البرتقالات وعوامتى إرشاد سفن برتقالتى اللون طافيتين فوق سطح ماء شفاف أزرق مُخضرّ ولن نستطيع أن نتتبّع التصعيد الذى تقدمه الحركة، من قطعة إلى قطعة، ومن اللون البرتقالى الخالص إلى اللون البرتقالى الضارب إلى الحمرة، ومن خضرة العشب، مروراً باللون الأخضر المزرق للماء، إلى المساحات الصغيرة الحمراء - البرتقالية لعوامتى إرشاد السفن المتوهجتين مثل زهور الخشخاش الحمراء على خلفية السماء التى تحتفظ بدرجة خفيفة من الخضرة، وإن كانت ترى حديثاً كأنها النغمة السائدة فى أمواج خليج، التى تقودنا إليه التدرجات اللونية الزرقاء فى العشب الأخضر المزدهر والتى لا تكاد تدرك؛ لأن البرتقالة لا تصبح زهرة خشخاش بمرورها فى عوامة إرشاد. والعشب لا يصبح سماء بمروره فى الماء، لكن اللون البرتقالى، بسريانه فى اللون البرتقالى المحمّر، يجد تحققه فى اللون الأحمر، ويُولَد اللون اللازوردىّ من لون أخضر مائل إلى الزرقة متولد من لون أخضر خالص مع لمسة من اللون الأزرق.

ولسبب أو لآخر نشعر بالحاجة إلى سلسلة من الأشياء: البرتقالات الثلاث، عوامتى إرشاد السفن وزهور الخشخاش مدموجين معًا بحركة لون واحدة عامة تدعمها الألوان الخفيفة فى الخلفية. وهذا هو بالضبط ما اعتدنا حدوثه فى الأيام السابقة، حين استخدمنا، كإطار لوحدة مثل هذه (فى مشاهد جامدة)، الخطوط

الخارجية و"الأصوات" النغمية لتصوير رمادىّ، قادر على إنتاج كلٍّ بصرىّ موحَّد خارج من شال امرأة، ومن الخطوط المحددة لفروع شجرة وما فوقها من سحب أشبه بالصوف الأبيض، أو حين استخدمنا (فى مشاهد تموج بالحركة) زيادة محسوبة بشكل صحيح فى إيقاع التتابع من لقطة إلى لقطة.

هذا هو ما يحدث على مستوى تشكيلى تماماً، على مستوى تشكيلى غير مرتبط بعناصر أخرى.

والشىء نفسه يحدث حين تكف حركة اللون عن أن تكون مجرد تعاقب للألوان، وتكتسب دلالة تصويرية وتأخذ على عاتقها مهمة التعبير عن الظلال العاطفية.

وحينئذ فإن تدرج اللون، الذى يتخلَّل قوانين تطوره المظهر الموضوعى للظواهر الملونة، سوف يصبح نسخة مطابقة دقيقة - فى مجاله الخاص- لتدرّج الموسيقى فى تلوينه للأحداث عاطفياً.

وحينئذ فإن ومضة من حريق هائل تضطلع بدور شخصية شريرة ويصبح اللون الأحمر لوناً أحمر تيمائياً.

وحينئذ فإن اللون الأزرق البارد يكبح غزارة المساحات الصغيرة البرتقالية اللون مُرجِّعًا صدى برودة الحدث فى البداية.

وحينئذ فإن اللون الأصفر المرتبط بضوء الشمس، الذى يظهره اللون الأزرق بمهارة، يغنِّى أغنية للحياة والفرح، تأتى بعد اللون الأسود المقلَّم باللون الأحمر.

وحينئذ، وأخيراً، فإن التيمة التى يعبَّر عنها باللازمات اللونية تستطيع، من خلال تدرّجها اللونى وبوسيلتها الخاصة، أن تكشف دراما داخلية، وتنسج شكلها الخاص فى الكلّ الكونترابونطى، وتتقاطع وتعيد التقاطع مع طريق الحدث، وهو ما كانت الموسيقى وحدها تستطيع القيام به فيما مضى بصورة كاملة تماماً، بإضافة ما لا يستطيع أن يعبر عنه فن التمثيل أو إيماءة؛ لقد كانت الموسيقى وحدها هى التى

يمكن أن تسمو باللحن الداخلى فى منظر ما إلى جو بصرى سمعى مثير لحدث بصرى سمعى كامل.

وأنا أعتقد، انطلاقًا من وجهة نظر المنهج، أن أفضل ما يمكن عمله هو إثبات ذلك المبدأ عن طريق الأداء فى مثال ملموس.

ولهذا سوف أقدم وصفًا موجزًا لكيفية بناء المشهد الملون[٢] فى فيلم «إيفان الرهيب».

هوامش

(١) كتب هذا المقال كرسالة إلى المخرج ل. كوليشوف.

(٢) هنا ينتهى المخطوط فجأة. (المحرر)

نموذجان لنظرية السينما

بريان هندرسون

يعتبر هذا المقال لبريان هندرسون إعادة التقييم الأولى المهمة، ولسنوات عديدة، فى اللغة الإنجليزية لنظريتى أيزنشتاين وبازان. وهو كنموذج لقراءة دقيقة للنصوص، تلقى ضوءاً قوياً على وتجاور بين الفروق الأكثر حسماً، وتضع الإنجازات السابقة داخل محيط الاحتياجات الحالية، يصلح أن يكون مثلاً. والمقال يناقش النظريات فى علاقتها بالواقعى، نظريات الجزء - الكل، ونظريات المرحلة والمرحلتين، والرابطة المشتركة بين أيزنشتاين وبازان فى اهتمامهما بواقع سابق وفشلهما فى تطوير نظرية للكلّيات السينمائية (وهو ما قادهما إلى اللجوء إلى النماذج الأدبية والمسرحية). وتمهد هذه المناقشة الأرض لفهم أفضل لسبب انتقال النظرية الحديثة للسينما إلى مساحات جديدة للاستكشاف، وعلى الأخصّ محاولات تطوير نظريات حول "أنواع جديدة من كليات شكلية سينمائية" (مثلما تحاول أيضًا أن تفعل أفلام حديثة لجودار) وكذلك لسبب الانتقال من الانشغال بـ" تفاعل الواقع - الصورة إلى تفاعل الواقع - المشاهد". وفى هذه النقطة يفى مقال هندرسون بالغرض كتحول مفيد من نوع نظريات السينما التى نشأت حتى الخمسينيات إلى الكتابات الأحدث التى يفحصها الفصل الثانى من هذا الكتاب بعنوان البنيوية - السيميولوچيا.

* * *

يجد الفلاسفة غالبًا أنه من المفيد تصنيف النظريات المتعلقة بمشكلة ما وفق مخطط نماذجى. وفى كتاب "خمسة نماذج للنظرية الأخلاقية"

Five Types of Ethical Theory يتعامل المؤلف ك. د. برود C.D.Broad مع سبينوزا، وبتلر، وهيوم، وكانط، وسدجويك ليس فقط باعتبارهم مفكرين أخلاقيين بل أيضًا باعتبارهم أمثلة على المقاربات الأساسية للموضوع. ويحصر برود فى فصل نهائى هذه النظريات إلى جانب نظريات أخرى، قائمة ومحتملة، فى مخطط تصنيفى شامل. وبالمثل، يقدم أوجدن، وريتشاردز، وورد فى كتابهم "أسس علم الجمال" The Foundations of Aethetics موجزًا تخطيطيًا للمقاربات الأساسية فى الإستطيقا. وما يجعل هذه المخططات مفيدة ليس من الصعب إدراكه؛ وذلك لسبب واحد، هو أنها توجِد نظامًا لعدد النظريات المختلف عليه، وغير القابل للضبط فى حقول مثل علم الأخلاق والإستطيقا. ومع ذلك فالتصنيف لكى يكون مفيدًا لابد أن يكون دقيقًا أيضًا، وهذا يعنى أن نمذجة جيدة للنظريات تستلزم قدرًا جيدًا من التحليل. وقبل أن يقول المرء إن هناك تشابهًا أو اختلافًا فى هذا الجانب أو ذاك بين نظريتين أو أكثر، وإن هذا التشابه أو الاختلاف جوهرى – وليس ظاهريًا فقط – يجب عليه أن يتغلغل إلى أساس النظرية، وإلى مقدماتها المنطقية وفروضها التوليديتين، كما يجب على المرء أن يعرف أيضًا، وعلى نحو جوهرى، كيف تتوصل النظرية من هذه المقدمات والفروض إلى نتائجها وتطبيقاتها، لكى لا تكون الأخيرتان السبب فى كونها مضللة. وهذا الجهد التحليلى، علاوة على مخطط التصنيف المكمل له، يصبحان فى النهاية مفيدين فى نقد وتقييم النظريات نفسها، وبالتالى يمهدان السبيل لعمل نظرى جديد.

وتصنيف نظريات السينما يقف على أرضية مختلفة عن تلك التى تقف عليها النظريات فى مجالات أكثر تطورًا. وفى حين أن المخططات النماذجية فى علم الأخلاق والإستطيقا تنتج عن عدد وافر من النظريات، فإن تقسيمًا ما لنظريات السينما يواجه ندرة فى النظريات كما يواجه حقيقة أن معظم المقاربات المحتملة للموضوع لم تستكشف بعد. وبالإضافة إلى ذلك، ففى حين أن تصنيفات النظريات الفلسفية لا تكترث عادة بأجزاء من نظريات أو بمحاولات نظرية، بل تهتم فقط بالمقاربات الكاملة للمشكلة، فإنه يمكن القول إنه لم توجد حتى الآن نظرية سينمائية شاملة أو كاملة.

وقد يكون نقص نمو نظرية سينمائية فى حد ذاته، مع ذلك، سببًا لعمل تحليلى دقيق، يشمل مخططًا تصنيفيًا للمقاربات الأساسية التى أجريت بالفعل. ومن المؤكد أيضًا أن عملاً تحليليًا جديداً أصبح مطلوبًا؛ فتطور السينما منذ نهاية الخمسينيات أصبح أبعد بكثير من قدرات تفسير نظريات السينما الكلاسيكية، كما أنه لا ترى تطورات جديدة فى المصطلحات القديمة ولا تُجرى محاولات - وهذا هو الأغلب بدرجة أكبر- على مستوى الفهم النظرى. إن المراجعة الدقيقة للنظريات الأقدم جزء من العمل التمهيدى الشاق الضرورى لصياغة نظريات جديدة. وكما أن فن السينما يحفزه إعادة توظيف أداء الماضى، فإن نظرية السينما يجب أن يحفزها إعادة توظيف فكر الماضى. وكما أن أوجه قصور وضعف النظريات الأقدم تكشف الطرق التى ينبغى تجنبها، فإن إنجازاتها تكشف، وبشكل تراكمى، المشكلات والمبادئ التى يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار.

ونظريات السينما الأساسية التى تطورت هى من بين نموذجين: نظريات علاقة الجزء - الكل، ونظريات العلاقة مع الواقع(1). وأمثلة الأولى نظريتا أيزنشتاين وبودفكين، اللتان تهتمان بالعلاقات بين الأجزاء والكليات السينمائية ؛ وأمثلة الثانية نظريتا بازان وكراكاور، اللتان تهتمان بعلاقة السينما بالواقعىّ. وسوف يقتصر فحصنا لهذين النمطين من النظريات على نظريتى أيزنشتاين وبازان؛ فنظريتاهما أصبحتا النظريتين السينمائيتين الأشد تأثيراً، والقابل للجدال أيضًا أنهما الأفضل، وهما - بالمصطلحات الأساسية - ربما يكونان الأكثر اكتمالا، كما أن نظريتى أيزنشتاين وبازان هما أيضًا النظريتان الأقرب لأفلام حالية، والقائمتان على معرفة تامة بتاريخ السينما. والقرب من الموضوع لا يضمن نظرية جيدة، ومع ذلك فهو يؤكد فى حالتى أيزنشتاين وبازان أن الاهتمامات النظرية لكليهما كانت دائمًا تقريبًا تلك الاهتمامات المتعلقة بالسينما نفسها.

بؤرة هذا المقال هى الاهتمام بالنظريات محل المناقشة فى حد ذاتها، وبدرجة أكبر من الاهتمام بصدقها أو زيفها، وهو لا يفحص علاقة النظريات بالسينما لكنه يدرس فعاليتها كنظريات، وبالتالى فخلف نمذجتنا للنظريات تكمن أسئلة أكبر:

ماذا تعنى نظرية للسينما ؟ وما هى مقوماتها الضرورية ؟

وما الذى تحاول أن تفسره بالفعل ؟

الواقعىّ the real هو منطلق كل من أيزنشتاين وبازان. وأحد الفروق الأساسية بينهما أن أيزنشتاين يذهب إلى ما وراء الواقعى وعلاقة السينما به، وهو ما لا يفعله بازان. ومن الواضح فيما يتعلق بالشىء المهم الرئيسى أن نحدد بدقة ما كان يعنيه كل منهما بالواقعى؛ حيث إن هذا المصطلح هو الأساس النظرى لكليهما، ومن ثم يحدد بدرجة ما كل ما يترتب عليه. ومع ذلك، فالحقيقة أن المنظرين لا يعرِّفان الواقعىّ ولا يطوران أى مبدأ خاص بالواقعىّ أيًا كان. والنظرية الناتجة فى كل حالة مبنية، إلى حد ما، على أساس هو نفسه أساس مجهول. وفيما يتعلق بعلاقة الواقعىّ بالسينما، يبدو كل من أيزنشتاين وبازان أوضح بكثير.

وبالنسبة لأيزنشتاين وكذلك بالنسبة لبودڤكين ومالرو Malraux لا تزيد الأجزاء غير المؤلَّفة من فيلم عن كونها نُسخًا آلية للواقع ؛ وبحكم وضعها هذا فإنها لا يمكن أن تكون فى حد ذاتها فنًا. وفقط عندما تُرتَّب هذه الأجزاء فى قوالب مونتاچية يصبح الفيلم فنًا بالفعل. ويصوغ أيزنشتاين هذا المبدأ مرارًا وتكرارًا، وربما كانت الصياغات التالية الأشد إيجازًا:

أولاً: تدون الأجزاء المصورة من الطبيعة ؛ ثانيًا: تُركَّب هذه الأجزاء بطرق مختلفة. وهكذا اللقطة (أو الإطار Frame)، وهكذا المونتاچ.

التصوير نظام لنسخ أحداث وعناصر واقعية ثابتة من الوجود الحقيقى. وهذه المنسوخات، أو الانعكاسات المصورة قد تُركَّب بطرق مختلفة.

(الشكل السينمائى، صفحة ٣)

إن اللقطة، التى ينظر إليها على أنها المادة الخام لهدف التكوين، تكون أكثر مقاومة من الجرانيت. وهذه المقاومة صفة نوعية خاصة بها. وميل اللقطة إلى ثباتها

الفعلى التام متأصلٌ فى طبيعتها. وتحدِّد تلك المقاومة بدرجة كبيرة ثراء وتنوع أشكال وأساليب المونتاچ - لأن المونتاج يصبح الوسيلة الأعظم لإعادة بناء للطبيعة، إبداعية ومهمة حقًا.

(الشكل السينمائى، صفحة ٥)

وفى مكان آخر يتحدث أيزنشتاين عن " تركيب هذه الأجزاء من الواقع... بتصورات مونتاچية" (الشكل السينمائى، صفحة ٥). وتعريف المرء للفن السينمائى بهذا الأسلوب يتطلب منه أن يرفض أجزاءً من الفيلم لا يوجد بها أى قطع، وهى ما نسميها اللقطات الطويلة، باعتبارها غير فنية ؛ وهذا ما يفعله أيزنشتاين. إنه يشير إلى:

... تلك الفترة " قبل التاريخية" فى السينما (رغم وجود وفرة من الأمثلة فى ذلك الوقت [عام ١٩٢٩] أيضًا) حين كان يفضل تصوير مشاهد كاملة فى لقطة واحدة، دون قطع. ومع ذلك، فهذا يعتبر خارج نطاق السلطة الصارمة للشكل السينمائى.

(الشكل السينمائى، الصفحتان ٣٨، ٣٩)

فى عامى ١٩٢٤، ١٩٢٥ كنت أتأمل فكرة رسم صورة سينمائية لإنسان الواقع الفعلىّ. وفى ذلك الوقت كان هناك اتجاه سائد فقط لإظهار هذا الإنسان فى الأفلام فى مشاهد درامية طويلة دون قطع. وكان يُعتقد أن القطع (المونتاچ) سوف يدمر فكرة الإنسان الحقيقى. وقد رسّخ أبرام روم شيئًا ما من التبجيل فى هذا الصدد حين استخدم فى فيلم «سفينة الموت» The Death Ship لقطات درامية دون قطع بلغ طولها ٤٠ مترًا أو ١٣٥ قدمًا. وقد اعتبرتُ (ومازلتُ أعتبر) هذا التصور غير سينمائى على الإطلاق. [١٣٥قدمًا تعنى زمن عرض قدره دقيقتين ونصف تقريبًا بسرعة الفيلم الصامت].

(الشكل السينمائى، صفحة ٥٩)

فى حين أن أيزنشتاين حين يذكر تعبير الواقعىّ سرعان ما يهرع إلى أمور أخرى، فإن بازان يناقش مطولاً علاقة الواقعىّ بالسينما، ومع ذلك فبازان مثل أيزنشتاين لا يقدم نظرية خاصة بالواقعىّ ولا يعرِّفه. وحتى نظريته عن علاقة السينما بالواقعىّ ليست مصوغة بوضوح بل من خلال سلسلة من الاستعارات، كل منها مصحوبة بنظرية مختلفة قليلاً. والنظر إلى النظرية فى فعاليتها من خلال كتاب " تطور لغة السينما" يعطى إحساساً أكثر تأكيداً بتعريفات بازان المجازية. وفى تطبيقه لهذه النظرية على نظرية السينما يقابل بازان بين "مخرجين آمنوا بالصورة" و"مخرجين آمنوا بالواقع". وقد "أضاف" مخرجو الصورة إلى الشىء المصور باستخدام تقنيات التوليف و/ أو التشويه التشكيلى (مثل الإضاءة، والديكور ..إلخ.). ومخرج «واقع» مثل مورناو: جاهد لإظهار البنية الأعمق للواقع كما أنه «لا يضيف شيئًا للواقع، ولا يشوهه». وهذا الأسلوب يبدى، بتعبير بازان الواضح "محواً للذات فى حضرة الواقع". ويقول بازان، فى دفاعه عن عمق المجال: "إن علاقة المشاهد بالصورة تكون أقرب من علاقته بالواقع". ويتحدث بازان فى مكان آخر عن "الواقع المكمِّل" للصوت، وعن الأكثر تعميماً وهى "الوظيفة الواقعية" للسينما.

وفى مقاله "طبيعة وجود الصورة الفوتوغرافية" لا يتساءل عن ما يتعلق بالطبيعة أو الواقع، بل عن ما يتعلق بالصورة نفسها. إن بازان يتساءل باستمرار عن طبيعة الصورة، ويجد أن الصورة تسهم فى الواقعىّ أو تنضح بالواقعىّ. ويحاول فى عدة صياغات التعبير عن الطبيعة الدقيقة لهذا الإسهام أو النضوج:

قولبة أقنعة الموت ... تشملها أيضًا عملية آلية معينة. وقد يعتبر المرء التصوير الفوتوغرافى بهذا المعنى قولبة، وهو التبنى لشكل ما من أشكال التعبير، بواسطة التلاعب بالضوء. (صفة ١٢)

[الصورة الفوتوغرافية تشبه] نوعًا من وسائل النسخ أو النقل (صفحة ١٤).

دعونا فحسب نلاحظ على عجل أن الكفن المقدس بمدينة تورينو يجمع على السواء بين معالم الرفات، والصورة الفوتوغرافية (ص١٤).

الصورة الفوتوغرافية فى حد ذاتها والشىء (المصور) فى حد ذاته يتقاسمان كينونةً مشتركة، على غرار بصمات الإصبع. (ص١٥).

"الصورة الفوتوغرافية فى حد ذاتها والشىء (المصور) فى حد ذاته يتقاسمان كينونة مشتركة" - لم يوضح بازان مطلقًا ما يعنيه بهذا التصور، وإن كان يقدمه فى عدة صياغات:

" الصورة الفوتوغرافية هى الشىء (المصوّر) فى حد ذاته، الشىء وقد تحرر من ظروف الزمان والمكان التى تحكمه. ولا أهمية لمدى ما بها من تجعد، أو تشويه، أو فساد للألوان، ولا أهمية لمدى النقص فيما قد تحويه الصورة من قيمة تسجيلية، فهى - بفضل العملية الفعلية لملاءمتها - تتقاسم الوجود مع النموذج الذى نسخت منه ؛ إنها تصبح النموذج. (ص ١٤)"

" رغم أى اعتراضات قد تبديها روحنا النقدية، فإننا مجبرون على قبول وجود الشىء المنسوخ كشىء واقعىّ، الشىء المعاد تقديمه بالفعل، والموضوع أمامنا، أى الحاضر فى الزمان والمكان. إن التصوير الفوتوغرافى ينعم بميزة خاصة بفضل هذا النقل المتعلق بواقع من الشىء إلى صورته. (ص. ص ١٣- ١٤).

" التصوير الفوتوغرافى يؤثر فينا مثل ظاهرة فى الطبيعة، ومثل زهرة أو ندفة ثلج، تعد أصولهما النباتية أو الأرضية جزءًا لا يتجزأ من جمالهما." (ص ١٣).

[يتجنب بازان هنا إعطاء جواب قاطع عن عقيدته، بطرحها للمناقشة بتعبيرات سيكولوچية التصوير الفوتوغرافى، وكيف نتفاعل مع التصوير وليس بالأحرى (وعلى نحو تام) مع طبيعة الصورة، غير أنه لا يتوقف عند هذه الحدود - فعنوان المقال، فى نهاية الأمر، يظل هو الفيصل]. وإن كان يبدو أنه يفعل ذلك أحيانًا فهو لم يعرِّف مطلقًا الشىء أو الصورة. وفى حين يبدو أن أيزنشتاين يدمجهما معًا (الجزء من فيلم هو ذاته "جزء من واقع") فإن بازان يبقيهما متميزين، وإن كان يجعل الصورة معتمدة على الواقع وأدنى درجة منه - ليس فقط عند نشأتها بل على امتداد وجودها. وعلى

الجانب الآخر، بالنسبة لأيزنشتاين، فإن رابطة أو تماثل جزء من الفيلم مع الواقع قابلان للإلغاء: حيث توظف الرابطة أو تتلاشى حين يُركَّب الجزء مع أجزاء أخرى فى المشاهد المونتاچية montage sequences. وعند أيزنشتاين، الطريقة الوحيدة التى يمكن للأجزاء من فيلم أن تتغلب بها على وضعها "غير السينمائى"، وكمجرد "أجزاء من واقع"، هى تركيب[٢] combination هذه الأجزاء فى نماذج مونتاچية montage patterns. ومن خلال هذه الرابطة وحدها يصبح الواقع المأفلم فنًا. وهكذا فإن الكثير من الكتابات النظرية لأيزنشتاين تخصص للأشكال والطرق المختلفة للترافقات المونتاچية montage associations. وهو يولى اهتماماً أقل وبشكل ملحوظ لطبيعة الوحدات الفنية – الأكبر من اللقطة، والأقل من الفيلم ككل متكامل – التى تكونها أو تشكلها هذه الترافقات المونتاچية.

ما هو نوع الوحدة التى يتخذها التركيب المونتاچى؟ الكلمة التى اعتاد أيزنشتاين استخدامها تعبيراً عن هذه الكينونة الشكلية المركبة هى المشهد sequence، لكنه لم يطور مطلقًا مبدأ خاصًا بالمشهد ولم يناقش المشهد فى حد ذاته، ويبدو حقًا أنه لم يعترف به كمقولة فى نظريته السينمائية. لقد دخلت الكلمة من الباب الخلفى، إذا جاز التعبير، رغبة فى مصطلح/ مفهوم أفضل ؛ وإن كان أيزنشتاين يستخدمها أحيانًا كمصطلح لمعنى مقبول ولاستعمال شائع. وهكذا فهى تظهر فى مقال مبكر هو "البعد الرابع السينمائى"، حيث كتبت بخط مائل كأنها مصطلح تقنىّ، ثم مرت دون تعريف فى سياق المقال واستخدمت مرة تلو أخرى (فى هذا المقال وفى مقالات أخرى). إن المشهد، أى المشهد المونتاچى هو، حقيقة، مقولة رئيسية فى جماليات أيزنشتاين، وإن كانت مقولة غير متعارف عليها وغير محلّلة. وهو يناقش أحيانًا طرائق مونتاچ ومقولات ترافق أخرى دون الإشارة إلى المشهد، وكأن أفلاماً كاملة بنيت بعيداً عنه مباشرة. وبديهى أن هذا ليس حقيقيًا، فمشاهدة أحد أفلام أيزنشتاين يوضح الأمر: كل فيلم من أفلامه ينمو (ومنذ بدايته) بواسطة قوالب أو قطع سردّية، كل منها مكون من مشهد مونتاچى أو أكثر. والحق أن أيزنشتاين حين يناقش أفلامه هو شخصيًا، فإنه يخفق أيضًا فى طريقة استعماله لهذه المقولة، وهو يشير إلى " مشهد الضباب" فى فيلم «المدرعة بوتمكين». أو مشهد الآلهة فى فيلم «أكتوبر».. إلخ.

كما يستخدم أحيانًا عبارات بديلة مثل " تكوين مونتاچى مفهوم تمامًا" و"جزء فيلمى" كمرادفين لكلمة " مشهد "، ولكن التصور البنائى وغموضه يظلاّن كما هما.

مقال أيزنشتاين القصير بعنوان " الوحدة العضوية والعاطفية المفرطة فى تكوين فيلم ' المدرعة بوتمكين" يخلق ألغازًا إضافية فيما يتعلق بالمشهد وبوحدات الشكل الوسيطة بين اللقطة والفيلم بكامله عمومًا. ويقدم أيزنشتاين فيه تحليلاً محكمًا لفيلم «المدرعة بوتمكين» كمأساة فى خمسة فصول، تشمل آليات كلاسيكية مثل الوقف، وبنية المقطع الذَّهبى .. إلخ. وتحليل أيزنشتاين للفصول يبين أنها مكونة من عدة أحداث فرعية أو مشاهد، وبناء على ذلك قد يبدو أن اللقطات - فى مختلف النماذج المونتاچية- مُركَّبة فى مشاهد، وأن المشاهد بدورها مركَّبة فى أجزاء أو مساحات أو فصول أكبر، وهذه الأخيرة تتشكل فى مجموعها الفيلم بكامله، ولكن أيزنشتاين لا يولى اهتمامًا على الإطلاق تقريبًا لهذه الكينونات الشكلية الوسيطة.

من الأمور بالغة الأهمية أن انتقاد بازان للمونتاچ ينصب فى حقيقة الأمر على المشهد المونتاچى، وأن بديل المونتاچ الذى يقدمه بناء على ذلك هو ضرب آخر من المشهد. ويتحدث بازان عن صناع الأفلام المونتاچية على أنهم " يبدِّدون " الحدث، وعن أنهم يستبدلون به حدثًا آخر. هو واقع أو حدث تركيبىّ. " كوليشوف، وأيزنشتاين وجانس لا يعرضون الحدث من خلال تواليفهم، إنهم يلمحون إليه .... ومادة السرد تنشأ جوهريًا، أيًا كانت واقعية اللقطات المفردة، من علاقات (التوليف) هذه ؛ وأعنى بذلك أن هناك نتيجة مجردة لم تكن مصادرها موجودة فى أى من العناصر الملموسة." (ص ٢٧) ويقول بازان فى الحديث عن فلاهيرتى:

لا تستطيع آلة التصوير أن ترى كل شىء فى وقت واحد، وكنها تحاول على الأقل ألا تنسى أى شىء اختارت أن تراه. والشىء المهم الذى رغب فلاهيرتى فى إظهاره حين كان رجل النانوك يصيد الفقمة هو العلاقة بين الرجل والحيوان والنسب الحقيقية لمكمن رجل النانوك. وعلى الرغم من أن التوليف قادر على الإيحاء بمرور الوقت، فإن فلاهيرتى كان راغبًا فى عرض الانتظار، ولهذا يصبح المدى الزمنى لعملية الصيد

المادة الفعلية للصورة والشيء الحقيقيّ بالنسبة لها. وهذه الواقعة المنفصلة تشملها لقطة مفردة فى الفيلم. فهل يستطيع أحد أن ينكر أن عرض الواقعة بهذه الطريقة أكثر تأثيراً بكثير مما يفعله تأثير "التوليف المعتمد على الجاذبية". (ص ٢٩).

وفيما يتعلق بويلز، يدافع بازان أيضًا عن إحلال اللقطة المشهدية محل المشهد المونتاچى:

إن أى إنسان يمكن أن يستخدم عينيه سوف يدرك أن اللقطات المشهدية عند ويلز فى فيلم «آل أمبرسون العظام» ليست بأى حال "التسجيل" السلبى لحدث مصور فى إطار Frame مفرد، بل على العكس فإن هذه المقاومة لتمزيق حدث أو لتحليل أصدائه الدرامية فى نطاق زمن ما هى تقنية إيجابية تقدم نتائج أفضل من ما يمكن أن يفعله تحليل كلاسيكى للقطات. (ص ٣٩).

فى هذه الفقرات يضفى بازان طابع المثال على اللقطة المشهدية لكنه لا يلح عليها بإصرار، فاللقطة المشهدية عنده هى نموذج الكمال الخاص بأسلوب أو بنزعة اللقطة الطويلة، وإن كانت هناك إمكانيات أخرى، وعلى سبيل المثال، فإن بازان يدافع عن استخدام وايلر للقطة المندرجة isert داخل اللقطة الطويلة (فى فيلم «أفضل سنوات حياتنا») كنوع من " التأكيد " الدرامى (وأنا لست موافقًا على هذا: فالقيم الأساسية للقطة الطويلة تُفقد أو تتضاءل بهذه الاعتراضات/ الإدراجات.) لكنه لا يناقش صيغة اللقطة المشهدية الأكثر شيوعًا – وهى استخدام لقطتين طويلتين أو أكثر لتركيب مشهد. أما كيف تُستخدم اللقطات، وعلى الأخص كيف يجرى ربطها ببعضها البعض، فهذه مشكلات نظرية مهمة فى الوقت الحالى، واعتبارات تلائم إستطيقا شاملة خاصة بالمشهد وبالفيلم ككل – وهو الشيء الذى لم يمدنا به أيزنشتاين أو بازان، وأعنى أن تلك المشكلات تأخذنا إلى ما وراء الحاضر، إلى عالم نظرية سينمائية جديدة.

إن أيّا من المنظِّريْن بقدر علمى لم يُدخل المشهد فى نقاشه للشكل السينمائى، ورغم أن النظرية السينمائية لكل منهما هى فى واقع الأمر نظرية عن المشهد، فإن

كلاً من نظرية أيزنشتاين ونظرية بازان لا تتضمن أو تنجز جمالية كاملة عن المشهد وهو ما لا تفعله أيضًا النظريتان معًا. ومسألة التنظيم الشكلى للفيلم بكامله، أى مجمل الأعمال الخاصة بفن السينما، لم يتخذ أى منهما موقفًا تجاهها. وهذا هو الجانب الأكثر خطورة فى كلتا النظريتين؛ فنظرية كل منهما تتضمن إشارات عابرة إلى الأفلام فى صورتها الكاملة، وإن كان أيزنشتاين قد قام بذلك فى مقال قصير، فإن كليهما - وهذا هو الشىء الحاسم- يناقش مشكلة الأفلام ككليات بتعبيرات أدبية لا بتعبيرات سينمائية، وبالتالى يُنظر إلى فيلم «المدرعة بوتمكين» بوصفه مأساة. ويتحدث بازان، مصادفة إلى حد كبير، عن الأنواع السينمائية الخاصة بفيلم الغرب، وفيلم رجال العصابات، وفيلم الرعب.. إلخ ؛ وعن أن هذه الأنواع هى التى تتحكم فى الفيلم ككل، وتحدد من ثم طبيعة المشهد الذى يتطلب بدوره اختيار شكل خاص من المعالجة. وهذا هو الموضوع الذى تتطرق إليه نظرية السينما عند بازان، فلديه أفكار محددة فيما يتعلق بكيفية معالجة أو تحقيق المشهد - المقرر سلفًا أو المفترض - بأفضل صورة. وهذه الأنواع السينمائية، علاوة على نوع المأساة الأقدم، لها جذور أدبية. وبتأملنا لأهمية هذا الأمر، سوف نجد أن كلتا النظريتين بعد مناقشتهما التفصيلية والتقنية إلى حد كبير للقطة والمشهد - بتعبيرات سينمائية صرفة - يغيران اتجاههما إلى نماذج أدبية بحثًا عن إجابات للسؤال الجوهرى (والأكثر أهمية على نحو قابل للجدال) بالنسبة لنظرية سينما: وهو التنظيم الشكلى للفيلم ككل فى حد ذاته، والخاص بالسينما كسينما. والواقع أن إجابات أيزنشتاين وبازان تتجنب هذا السؤال مفضلة ذلك على الإجابة عنه، وإجاباتهما بتعبيرات النماذج الأدبية (من فترة ما قبل السينما) تعد فشلاً مطلقًا فى اتخاذهما موقفًا من المسألة.

وهذا يثير المسألة الصعبة الخاصة بالسرد وعلاقته بشكل الفيلم، فإذا صيغت المسألة بصورة غير محكمة فإنه يُصبح من الممكن أن تحلل السينما منظوريًا، أو شكليًا، أو سرديًا، بمعنى أن المرء يمكنه أن يدرس كل مقولة - اللقطة، والمشهد، والفيلم ككل - بلغة السرد (الموجودة أحيانًا) أو بلغة الشكل السينمائى (الموجودة دائمًا) أو بلغة كليهما. وأيزنشتاين وبازان كلاهما يدرس اللقطة والمشهد، فى المقام

الأول، كشكل سينمائى لا كوسيلة للسرد. لماذا إذن لا يظهر السرد بوضوح بوصفه المقولة الرئيسية أو الوحيدة فى التحليل على مستوى الفيلم ككل - فى حين أنه لم يكن مقولة مهمة على المستويات الأقل. الواقع أن أيزنشتاين وبازان يتناولان الموضوع بطريقة جديدة وبارعة عند هذا المستوى ؛ ويتحولان إلى مسألة أخرى كما لو أنها استمرار لمسألتهما الأولية، فهما يدرسان اللقطة والمشهد بتعبيرات الشكل السينمائى ثم يدرسان الفيلم كله بتعبيرات النماذج الأدبية، ويفعلان ذلك كأنهما يعالجان مسألة واحدة من البداية إلى النهاية. إنهما يكتبان عن اللقطة والمشهد كأنهما جزآن شكليان ينضمان إلى كلٍّ سردىّ أو يشكلان كلاً سردياً. والحقيقة أن هذا لا يبدو بعيداً عن الفكرة التقليدية: الشكل السينمائى باللقطة والمشهد يخدم أو يحقق قصة أو مضموناً.

لقد اهتممنا فى المقام الأول بعرض النظريتين الخاضعتين للدراسة ؛ وحان الآن وقت تحليل تلك النظريتين. وبؤرة اهتمامنا هنا هى طريقة جمع هاتين النظريتين، وكيف تؤثّر كنظريات، وما هى قواها الداخلية المحرِّكة ؟ وسوف نهتم فى تقصِّينا، من بين أمور أخرى، بهذه الأسئلة: ما هو سبب فشل كل من أيزنشتاين وبازان فى دراسة التنظيم الشكلى للأفلام ككليات؟ وهل هو محدد داخليًا بالمقدمات المنطقية لكل نظرية ؟ وكيف تعرِّف كل منهما السينما بوصفها فنًا ؟ وما هى العلاقات فى كل نظرية بين المصطلحين الأساسيين فى السينما (كفنٍّ) وبين الواقعىّ؟ كيف يؤثر الواقعىّ أو يتحكم فى فيلم بوصفه فنًا، وكيف تقام علاقة بين فيلم بوصفه فنًا وبين الواقعىّ؟

إن كلتا النظريتين تبدأ بالواقعىّ، وبعد هذه النقطة المشتركة تختلفان بشدة. والخيار أو الانتقال الذى تقوم به كل نظرية فيما وراء هذه النقطة مباشرة حاسم بالنسبة لتطورها التام. وكما لاحظنا، فأيزنشتاين يتخاصم مع الواقعىّ من أجل السينما كى تصبح فنًا. ووسيلته فى ذلك المونتاچ، أى ترتيب أجزاء فيلمية، يحولها من " أجزاء من الواقع" إلى فن.

توجد هنا، إذن، مشكلة منطقية أو وجودية أو فجوة: الواقعىّ من ناحية والفيلم السينمائى المنجز من ناحية أخرى وبينهما فقط رابطة ترتيب. ولتخطّى هذه الفجوة يشدد أيزنشتاين المرة تلو الأخرى على أن المونتاچ يُعدُّ (أو يتضمن) تغيرًا كيفيًا فى القطعة الفيلمية نفسها. "إن الناتج يمكن تمييزه كيفيًا عن كل عنصر تكوين يُرى على انفراد" "الكل هو شىء آخر وليس مجرد جمع للأجزاء" (الإحساس السينمائى، ص٨). إن عملية تحويل المادة الخام نفسها من حالة اللافن إلى حالة الفن، يلزمها أن يكون المونتاچ مزودًا بقوى سحرية، وخيميائية[٣] تقريبًا. وهنا ينغمس أيزنشتاين بلا شك فى الإلغاز. ولقد كان بإمكانه تجنب المشكلة لو أنه قبِل بأن القطع الفيلمية غير المولَّفة فنّ بالفعل بمعنى ما، وإن كانت فنًا بدرجة أقل، أو أنها يمكن أن تكون كذلك فى بعض الظروف، ولكن هذا ما لا يستطيع أيزنشتاين أن يسمح به. فلو أمكن أن تكون اللقطة غير المقطوعة فنًا فإن المونتاچ حينئذ يصبح لا ضرورة له بالنسبة للفن - غير أن اللقطة الطويلة وأساليبها يمكنها أن تكون فنًا أيضًا.

إن أيزنشتاين يلزم نفسه بجعل المونتاچ الرابطة الوحيدة لفن الفيلم - أى الوسيلة الخاصة بنظريته. وإذا صيغت هذه النقطة بطريقة أخرى، فإننا نجد أن أيزنشتاين لا يكتفى بقبول المونتاچ بوصفه خياره الجمالى وبتقديم أسباب لتفوقه، وإنما وبديلاً عن ذلك يلزم نفسه بتقديم مبرر لتفضيله المونتاچ، فى نظرية لطبيعة الوجود وطبيعة الأشياء، ليؤكد قصره على فن السينما، وهذا يقوده أيضًا إلى تشويهات أخرى محددة، فالتشديد على المونتاچ ألزمه بعدم التشديد على اللقطة وأنواعها الخاصة ببراعة الفنان ؛ وعلى التكوين، والإضاءة وتعيين المكان الملائم للممثل .. إلخ.

ويكاد أيزنشتاين لا ينكر أهمية هذه العناصر، ولهذا يحاول استيعابها فى نظريته الخاصة بالمونتاچ بطرق مختلفة، وبالتالى فإنه يعتبر اللقطة خلية مونتاچية، أى أنها وحدة أصغر تفسَّر بلغة (الكيان - م) الأكبر، وفى أحيان أخرى يؤكد الواقع غير المبنى للقطة، ويصفها بأنها "أكثر مقاومة من الجرانيت" ويشير إلى " ثباتها الفعلى التام". وهكذا يقلل أيزنشتاين أيضًا من أهمية التخطيط والتحضير الدقيقين للقطات

قبل التصوير، والتشكيل والتكوين الدقيقين للقطات المفردة (وهى عناصر واضحة فى أفلامه هو شخصيًا).

من الناحية الإيجابية أدرك أيزنشتاين عن حق (وهو يبدأ بالواقعىّ فى المقام الأول) أنه يتعين عليه كسر الرابطة بالواقعىّ إذا كان يتوجب على السينما أن تصبح فنًا، وبالنسبة للعلاقة مع الواقعىّ فإنه يستعيض عنها بالمونتاچ. إن المونتاچ نظرية عن علاقة الجزء بالكل: تُعنى بالعلاقات الخاصة بين الأجزاء والكل السينمائى، وبالتالى، فبالنسبة للعلاقة مع الواقعىّ، أى العلاقة مع شىء آخر يستعيض أيزنشتاين عنها بالعلاقة مع الذات، وبالعلاقات داخل نطاق الذات، التى هى الشرط الأول للفن. والحديث عن علاقات الجزء - الكل هو حديث عن الفن، ومن ثم فإن نظرية أيزنشتاين نظرية جمالية أصيلة، ونظرية سينمائية أصيلة لأنها تُعنى بالشروط والاحتياجات التى تصبح بها السينما فنًا. وهذا كله فى الحقيقة هو بؤرة كل كتابات أيزنشتاين النظرية، فهو يعقد باستمرار المقارنات بين أوجه التشابه والاختلاف فى السينما والفنون الأخرى، مثل المسرح، والتصوير الزيتى، والرواية ... إلخ.

وهكذا تكون نظرية أيزنشتاين نظرية سينمائية ذات مرحلتين، تتقدم من علاقات السينما بالواقعىّ إلى علاقات السينما بالسينما (الجزء والكل). والخلل الرئيسىّ فى النظرية هو أنها تعرِّف هذه الصلة بين المرحلة الأولى والثانية، وبين الواقع والفن، بطريقة تحصرها بشكل محدود للغاية داخل عقيدة المونتاچ.

لكن يظل السؤال معلقًا وهو لماذا لم يذهب أيزنشتاين إلى ما وراء المشهد؟ من حيث المبدأ - فهو باهتمامه بعلاقة الجزء - الكل، وبالسينما كفن - كان يمكن أن يفعل هذا. وهو بالتأكيد يدرك ضرورة ذلك فى قطعته النقدية عن فيلم «المدرعة بوتمكين» بوصفه مأساة.

ما لا يقوله يوجد فى وصفه للأداة التراچيدية التى يتعين أن تكون ذات علاقة مع الفيلم، أو مع موضوع هذا الفيلم، كما أنه لم يكن مقتنعًا بأن هذا هو ما يوحّد الفيلم، إذا ما تجاوزنا عن ذكر الحسابات، لصالح تأثيراته. والإجابة عن السؤال ربما توجد

فى اهتمامه الشديد بالتأثيرات العاطفية للسينما، وعلى وجه الخصوص بالطبع بتأثيرات المونتاج، وبتكريسه لهذا العامل فى أفلامه هو شخصيًا. وهذا العامل – التأثيرات المختلفة للتراكيب المونتاچية على المشاهد – يبدو أحيانًا المقولة الرئيسية فى جماليات أيزنشتاين، فهو كصانع أفلام ومنظِّر كان مهمومًا والحق أنه كان مسكونًا بفكرة الضبط الممكن الأكثر إحكامًا لعواطف المشاهد، وتحليله واهتمامه يقومان هنا وحرفيًا على أساس وضع لقطة بجانب لقطة. والآن من الواضح أن المرء لا يمكنه الحديث عن تأثيرات هذا الضبط فيما يتعلق بالفيلم ككل. فلا يمكن الحديث عن عاطفة وحيدة، ولا عن نسق عاطفى واحد فى فيلم «المدرعة بوتمكين»، فهى عواطف كثيرة جداً ومعقدة جداً، حتى فيما يتعلق بأى أجزاء رئيسية فى الفيلم. إن الإحكام والضبط اللذين يتحدث عنهما أيزنشتاين يظهران على المستوى المحلى. كما أن الشكل السينمائى عنده يهدف إلى التوجيه المحكم لعواطف المشاهد، وهذا ما لا يمكن إدراكه أو الحديث عنه فيما عدا فترات قصيرة نسبيًا، وهو ضعيف على مستوى الكليات الشكلية بسبب التزامه بالجزء المركَّب (المشهد) كبؤرة جمالية نظرية رئيسية، وبسبب اهتمامه بالضبط العاطفى الصرف على المستوى المحلى.

نظرية بازان هى نظرية مرحلة واحدة، فهو يبدأ بالواقعىّ، ولكنه وخلافًا لأيزنشتاين، لا يمضى إلى ما وراء ذلك، ولا يكسر الواقعىّ باسم الفن، وهذا يقيّد بصرامة نظريته السينمائية، بطريقة مختلفة جداً عن تقيد نظرية أيزنشتاين بمنطلقها ؛ ولكنها تحتوى على تضمينات تكاد تكون أقل غرابة من تلك التضمينات التى تشملها فروض نظرية أيزنشتاين؛ لأن الفن السينمائى، عند بازان، يكون مكتملاً، ومتحققًا تمامًا فى اللقطة نفسها. وإذا كان للقطة علاقة متميزة مع الواقع فإنها تكون آنئذ فنًا بالفعل. والحقيقة أنه لا يوجد عند بازان وحدات أو فئات أعلى أو أكثر شمولاً للشكل السينمائى والفن السينمائى، واللقطة لا تعتمد على وحدة أكبر ولا على تركيبها مع لقطات أخرى من أجل مكانتها الفنية. إن بازان لا يمضى إلى ما وراء اللقطة (التى قد تكون مشهداً أيضًا): فهى بالنسبة لنظريته البداية والنهاية فى الفن السينمائى. ونظريته نظرية للقطات وما ينبغى أن تكون عليه.

نظرية بازان ليست نظرية عن علاقة الجزء – الكل، ولو أن المرء يمكن أن يستقرئ هذه العلاقة من مناقشاته حول اللقطة والمشهد. ويجب أن نتذكر أولاً أن الربط البسيط هو الصلة الوحيدة بين اللقطات التى يستحسنها بازان – وهو يعارض تقنيات التوليف التعبيرية، أى العلاقة الصريحة بين اللقطات. وإذا أظهرت اللقطة المفردة الأمانة مع الواقعىّ فحينئذ يستتبع هذا أن سلسلة من لقطات كهذه، مترابطة فحسب، لابد أن تكون أمينة مع الواقعىّ أيضًا. إن بازان ليس معنيًا على الإطلاق بناتج حاصل الجمع وعلاقته بالواقعىّ، وموقفه يبدو أنه: كن صادقًا مع الواقعىّ فى كل لقطة وسوف يتولى الكلُّ أمره بنفسه (الكينونة التامة، حاصل الجمع المجرد للأجزاء). أو ربما يكون موقفه أن: الأجزاء الصادقة المرتبطة معًا تضاف، شاءت أم أبت، إلى كلٍّ صادق. ليس لدى بازان معنى (ولا مبدأ بالتأكيد) خاص بالتنظيم الشكلى الشامل للأفلام. والحق أن المرء يشك فى أن الواقعىّ عنده هو العضوى، وليس الفن – فيما عدا أن الفن، فى هذا الصدد علاوة على أشياء أخرى، قد يعكس الواقعىّ بمعناه الاشتقاقى، وأنه بالتالى يتضمن وحدة عضوية منعكسة؛ أى أن الفن السينمائى ليس لديه شكلاً شاملاً خاصًا به، بل لديه الشكل الخاص بالواقعى نفسه. إن بازان لديه نظرية عن الواقعىّ، وربما لا يكون لديه أى شىء جمالىّ.

هناك إحساس بأن نظرية بازان تتماس بشدة مع مفاهيم وخبرات سابقة خاصة بعلاقة الجزء – الكل، ولو أنها لا تحتوى بالفعل على مبدأ الجزء – الكل نفسه. ينتقد بازان المشهد المونتاچى ويستعيض عنه باللقطة المشهدية، وتحل اللقطة الطويلة محل المشهد المونتاچى – حيث جزء يحل محل كلِّ الأجزاء (أو كلٌّ مركب من أجزاء). واللقطة الطويلة، إذا نظر إليها بطريقة مختلفة، هى نفسها كلٌّ (على مستوى المشهد) علاوة على أنها جزء (على مستوى الفيلم بأكمله). لا يدرس بازان علاقة الجزء – الكل هذه ؛ أى علاقة أو تنظيم اللقطات الطويلة داخل الفيلم. ولا يوجد عند بازان ولا عند أيزنشتاين أى ترحيل من مشهد إلى مشهد أو أى علاقة بين المشاهد. وبازان مثل أيزنشتاين أيضًا ليس لديه نظرية عن الأفلام ككليات (بديهى أن المقصود هنا هو الفيلم ككل – م.) لقد تحدث بازان عن الطريقة التى كان ينبغى على فلاهيرتى أن يصور بها

مشهد صيد الفقمة وكيف صوّر المشهد، ولكنه لم يستطع الحديث عن الطريقة التى كان ينبغى على فلاهيرتى أو أى شخص آخر أن يصور بها ويبنى أفلاماً كاملة.

من السهل أن نرى كيف أدّى إحلال بازان النظرى للقطة الطويلة محل المشهد المونتاچى إلى وعى جديد بالتنظيم الشكلى للأفلام ككليات وإلى صياغات نظرية جديدة من هذا المصدر، فبأجزاء أقل بكثير وأكثر وضوحاً فى الفيلم بكامله، وبعلاقات هذه الأجزاء مع بعضها البعض ومع الكل يصبح الناتج على الفور مادة أبسط على الفهم ويصعب على المرء أن يتجاهلها. وداخل نطاق المئات من القطع المونتاچية استطاع أيزنشتاين أن يجرب خطة جديدة، موحياً حيناً أن الفيلم بكامله مونتاچ واحد متصل، وحيناً آخر أنه منظم بدقة فى خمسة فصول منفصلة وواضحة، وحيناً ثالثة أن القطع المونتاچية بسبيلها لتشكيل مشاهد داخل أفلام برمتها وداخل " فصول" ؛ ولكن عدداً صغيراً نسبياً من اللقطات الطويلة يلفت الانتباه إليها فى حد ذاتها ويثير مسألة العلاقة المتبادلة بينها.

لقد كان التقدم من المشهد إلى الكلّ، مع أنه خطوة بسيطة، غير مقبول لدى بازان، لأن العمل الذى يُرى ككلٍّ شكلىّ يعلن العصيان ضد الواقعىّ، أو يقف فى مواجهته ككلٍّ كامل ومنفصل. إن إدراك التنظيم الشكلى للعمل إجمالاً هو إدراك لاستقلال الفن، ولطبيعته ككلٍّ ذى علاقات داخلية معقدة. واستقلال العمل (الفنى – م)، ومكانته كوحدة واحدة منافسة للواقعىّ كان، فى الحقيقة، مجالاً غير قابل للتفكير عند بازان، ومن ثم فهو يحط من شأن أى صورة من صور الشكل عدا ما يساعد على تحقيق الشكل الخاص بالواقعىّ. وتشديد بازان على الجزء، وعلى المشهد يساعد فى الإبقاء على السينما داخل صفة ما من صفات الطفولة أو المراهقة، المعتمدة دائماً على الواقعىّ، أى على نظام آخر غير ذاتها. لقد كان الواقعىّ هو الكلُّ الوحيد الذى استطاع بازان أن يدركه، وتعبيره عن " محو الذات فى حضرة الواقع" وضع قيوداً خطيرة على تعقد وطموح الشكل السينمائى.

إن تحليلنا يكشف الضعف الداخلى فى نظريات السينما الكلاسكية، ومن ثم فهو ينتقدها تضمينًا، ومع ذلك، فهذا الانتقاد ليس انتقاداً للنظريات فى علاقتها بأزمنتها ولا حتى انتقاداً لها " فى حد ذاتها" ؛ فتلك العملية لا صلة لها بالاحتياجات الحالية كما أنها لا أهمية لها. وبديلاً عن ذلك فإن هدفنا هو القيام بمراجعة نقدية للنظريات سعياً وراء جدواها فى الوقت الحالى، وانطلاقًا من زاوية الحاضر، بهدف المساعدة فى الإعداد لعمل نظرى جديد.

إن التنظيم الشامل للفيلم بكامله أصبح فى الوقت الحالى محل تشديد، لأن جودار كشف عن إمكانية (وتحقُّق) ضروب جديدة من كلِّيات الشكل السينمائية، علاوة على ضروب جديدة من التنظيم على المستوى المحلى، وبالتالى فإن فيلم «واحد زائد واحد» One Plus One ليس مأساة (تراچيديا) أو فيلم غرب (ويستيرن)، ولكنه فيلم مونتاچ، أى أنه كيان سينمائى صرف، منظم بوسائل سينمائية صرفة (تقدم بعض الأفلام الأخرى التالية لجودار، وبصورة واضحة، حالات أكثر تعقيداً - فيلم «ريح من الشرق» هو فيلم غرب، علاوة على أنه كلٌّ شكلى بصرىّ - سمعىّ). فى هذه الأفلام (وكما لا يفعل دون شك فى أفلام أخرى) يرقِّى جودار السينما إلى مستوى تنظيمى أكثر تعقداً وأكثر كلية، ويرفعها على نحو قابل للجدال إلى مرحلة أعلى فى نموها التطوّرى. ونظريات السينما الكلاسيكية لا يمكنها أن تفسر، ولا يمكن أن تمتد أو تُعدَّل لكى تفسِّر (أو تشمل) هذه الأعمال، وعلى الرغم من ذلك فالمقارنة مع النظريات الكلاسيكية مفيدة - جزئيًا - لأنها النماذج الوحيدة التى ذكرناها الآن، وجزئيًا لأن هذه المقارنة تكشف أوجه القصور فى النظريات الأقدم، وربما تكشف الحدود الخاصة بنظرية جديدة.

(لاحظنا أن أيزنشتاين تجاهل بازدراء التنظيم الشكلى الشامل بسبب اهتمامه بالضبط العاطفى المحكم لاستجابة المشاهد على المستوى المحلى. وحرية جودار فى خلق ضروب جديدة من الكليات الشكلية مستمدة جزئيًا من سَبْقِه فى ذلك الضبط العاطفى، على المستوى المحلى، وربما من سَبْقه لأى تأثيرات عاطفية محددة أو مخططة

من قبل أيّا كانت. ومن المؤكد أن الدعوى الخاصة بعمل انتقادى لا بالجمهور السلبى هى التى تطلبت ذلك، وبالتالى فإن أفلام جودار الأحدث هى - على نحو متزايد - أفلام ذهنية؛ أى أفلام مثقفين وليست تنظيمات خاصة بالعواطف).

لقد بدأنا بالحاجة إلى عمل نظرى جديد، فهل نتج عن تحليلنا لنظريات السينما الكلاسيكية أى مؤشر إلى الاتجاهات التى سوف يتخذها هذا العمل؟ الإجابة عن هذا السؤال تمضى إلى ما هو أبعد من تحليل دقيق للنظريات نفسها، أى كيف تؤثّر النظريات كنظريات؟ وكيف تولِّد بالضرورة فروضًا وتوجهات أخرى ... إلخ ؟ وإذا كان تحليلنا صحيحًا، فينبغى أن يكون متقبِّلاً لأوضاع جمالية مختلفة، وليس فقط لوضع واحد، وما يلى بعدئذ هو أن تُفصل استنتاجاتنا المتعلقة بالنظريات عما جرى من قبل بخط يفصل التحليل عن الدفاع أو التركيب التمهيدى. ويبدو لى أن النظرة الخاصة بالواقع والعلاقة مع الواقع عند أيزنشتاين وبازان، وبالمعانى التى يقصدانها، أصبحت مصدر تشوش خطير، بل عقبة فى الفهم النظرى للسينما، كما يبدو لى أيضًا أن المرحلة التالية من الجهد النظرى ينبغى أن تتركز حول صياغات لنماذج أفضل وأكثر تعقيداً وحول نظريات عن علاقات الجزء- الكل، تشمل تنظيمات للصوت علاوة على كل الأساليب البصرية ؛ وفقط بعد أن يحدث هذا، أو يُتَّخذ كمنطلق، يجرى التقدم نحو علاقات بـ" واقع "، ولكن ليس بالمعنى الذى يقصده أيزنشتاين أو بازان والمتعلق بواقع مُسبق، واقع تتطور السينما بعيدًا عنه، وأخيراً، فإن بؤرة البحث ينبغى أن تُنقل من تفاعل الصورة - الواقع إلى تفاعل الصورة - المشاهد كما هو حادث بالفعل فى فروع معرفية نقدية أخرى، وعلى الأخص فى مقاربات الفن المستندة إلى التحليل النفسى.

ولكى نواصل حديثنا لابد من العودة إلى نمذجتنا للنظريات السينمائية، التى قد تتسع لمستوى آخر من العمومية والتجريد، فخلف نظرية الجزء - الكل والعلاقة مع الواقعىّ تكمن العلاقة مع الذات، والعلاقة مع الآخر، المقولتان الأساسيتان للغاية، اللتان يمكن تأمّل أى شىء فى نطاقهما، وهكذا فعلاقات الجزء - الكل تشمل كل العلاقات الممكنة للسينما مع ذاتها، والعلاقة مع الواقعىّ أو مع الآخر تشمل كل علاقات

السينما بما هو خارجها. [وهكذا فإن نظريتينا - نموذجينا مختاران عرضاً بدرجة أقل مما يبدو للوهلة الأولى، أو - على نحو أكثر صحة - حيث إنهما نظريتان أساسيتان تطورتا على مدى طويل، فإن ظهورهما وتعارضهما فى تاريخ الفكر السينمائى أمر أساسى بدرجة أكبر مما يبدو للوهلة الأولى] وما أن نقول هذا حتى ندرك أنه لا توجد إمكانية للخيار بينهما، حيث إن هاتين المقولتين هما المقولتان أو الجانبان الأساسيان للموضوع، ولا يمكن تجاهل أحدهما أو حظره. والسؤال بالأحرى هو سؤال عن شكل العلاقة المتبادلة بينهما، والإجابة عن السؤال سوف تكون مختلفة باختلاف الأزمنة والأمكنة. وهذا السؤال باستخدام المصطلحات النقدية المعتادة إلى حد كبير يُعنى بالعلاقة بين النقد المكثَّف والنقد الشامل.

وفيما يتعلق بالنقد السينمائى ونظرية السينما (التى هى، رغم كل شىء، فلسفة النقد أو ما بعد النقد) فى الوقت الحالى، يبدو لى أن النقد السينمائى الشامل أصبح أكثر تطوراً من النقد المكثَّف، وما يتضمنه هذا الاختلال فى التوازن ليس مجرد " شىء يمكن تناوله بسهولة"، طالما أن المقولتين متلازمتان، أى بينهما علاقة متبادلة جدليًا، تتضمن أن النقد الشامل، حيث إنه غير متوازن من هذه الناحية، مبنى على أساس زائف. فماذا تعنى علاقة مع آخر حين لا تكون العلاقة مع الذات، أو علاقة الجزء بالكل غير راسخة ؟ إننا نتحدث عن أولئك النقاد الذين يعرضون عملاً ويدرسون معناه الاجتماعى (أو الأخلاقىّ) عند الاطلاع عليه دون أن يزعجوا أنفسهم بإعادة تنظيم علاقاته الشكلية. إن نقطة البدء هى دائمًا العمل نفسه، وفقط حين يكون العمل مفهومًا فى علاقاته المعقدة مع ذاته، يمكن إقامة علاقات مع أى شىء آخر. وإذا حاول المرء إقامة علاقات شاملة دون فحص العمل نفسه بدقة، فمن المرجّح جداً أن يصل إلى العلاقة الثانية على نحو خاطئ (لأن الأعمال الفنية، مثل نظم البلاط الملكى تعكس نفسها فى المستويات الأعلى من التنظيم). والمرء ليس لديه على الأقل الأساس لافتراض أنه على حق. والأمر الأكثر أهمية بكثير، والأساسى، أنه ينسى إلى أى مدى يستطيع عمل فنى أن يكون ذا معنى - أو يصمد مع أى علاقة لشىء ما خارجه - وأن يحدث ذلك فقط بوصفه كُلاً، أى كشىء معقد وكامل بلغته الخاصة. فقط يستطيع كُلٌّ

أن يدعم علاقات مع كُلٍّ. وهناك طرفان لأى علاقة شاملة، هما العمل وآخَرُهُ. وفى تركيزهم على هذه العلاقة نفسها يتجاهل نقاد النقد الشامل أو يهملون بازدراء غالبًا الطرف الأول. والتحليل التام لعلاقة الجزء بالكل يضمن ألاَّ يحدث هذا.

يقدم أيزنشتاين وبازان حالة خاصة، حالة لا وجود لها فى الفنون الأخرى (ونقدها) ولفترة طويلة، فهما يسعيان إلى ربط السينما بواقع مُسْبق، أى الواقع الذى تتطور السينما بعيداً عنه فى تحولها إلى فن، وكما رأينا فإن أيزنشتاين يعرِّف هذه الرابطة بشكل محدود جداً، وأن بازان لا يسمح على الإطلاق بأن تتخاصم السينما مع الواقعىّ. ومن الصعب علىّ أن أجد أى قيمة فى هذه المقاربة أيّا كانت: فنظريات كهذه قد تُبقى على السينما فى حالة طفولة، معتمدة على نظام سابق عليها، نظام يمكن أن تستمر فى علاقة معه بلا معنى بسبب استقلالها. إننا لم نعد نربط التصوير الزيتى عند بيكاسو بالأشياء التى يستخدمها كموديلات، ولا التصوير الزيتى عند كونستابل بمناظره الطبيعية الأصلية. فلماذا يكون فن السينما مختلفًا ؟ الإجابة بتعبير " النسخ الآلى " تتولى القيام بجواب يغنى عن الجدال، وبالمثل، ومن وجهة نظر أيديولوچية، وفقط عندما نبدأ بالعمل (وليس بالواقعىّ مثلما يفعل أيزنشتاين وبازان) ونرسخه تماماً بعلاقاته الداخلية، أى ككل موحد، عندئذ نديره نحو (أو نواجهه بـ) الكلّ الاجتماعى - التاريخى ونقارن بين الاثنين (أو بالأحرى نتيح للعمل نفسه أن يقوم بالمقارنة.) من الواضح أن لا شىء أقل من كُلٍّ يمكنه موازنة أو نقد كُلٍّ، كما أنه من الواضح أيضا أن شيئا ما يظل معتمداً على واقع، والحقيقة أنه يظل ملتصقًا به، ويستطيع بدون معنى أن ينقده أو يعارضه، وفقط حينما يكون العمل الفنى كاملاً بلغته الخاصة يجرى إضعاف هذا الاعتماد، وتُستخدم القدرة على المقابلة ؛ ومن ثم يصبح فهم شروط وأنواع الكمال والتنظيم الفنىّ شيئًا أساسيًا بالنسبة للنقد.

* * *

هوامش

(١) هذه النماذج وهذه النظرية ليست جديدة ولا فريدة بالقياس إلى السينما، فنظريات علاقة الجزء بالكل، ونظريات العلاقة مع الواقعىّ (التى تسمى أحياناً نظريات المحاكاة) امتد عمرها لزمن طويل فى تاريخ الفكر الجمالى عموماً. وعلى امتداد القرن الثامن عشر كانت هذه النظريات المقاربات الأساسية ومحل الاعتقاد على أوسع نطاق. انظر:

Monroe C. Beardsley, Aesthetics from Classical Greece to the Present (New York, 1966) and Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism (New York, 1958).

وهى توحى بتخلف نظرية السينما، حيث إنها ما تزال المقاربات الأساسية فى مجالها. ونظريات الجزء - الكل، ونظريات العلاقة مع الواقعى ليست متضاربة، بالضرورة أو دائماً، فى الإستطيقا عموماً وفى نظرية السينما. والمهمة الأولى لتحليلنا - وربما تكون المهمة الرئيسية- هى تحديد أوجه التضارب فى النظريات المتنافسة، وأين تتصادم بالفعل، وأين تتمم بعضها البعض حقاً.

(٢) التركيب هنا وليس الضمّ أو الجمع هو الأقرب إلى مفهوم أيزنشتاين، حيث يصبح جزآن أو ثلاثة وحدة واحدة تختلف فى خواصها عن خواص كل جزء على حدة كما المركب الكيميائى، ويمكن فصلها عن بعضها أيضاً مثل تحليل المركب إلى عناصره الأولى - م.

(٣) بديهى أن المعنى هنا بلاغىّ، وهو منسوب إلى الكيمياء القديمة " الخيمياء " القائمة على الخرافة، التى كانت تأمل فى تحويل التراب إلى ذهب - م.

تاريخ نقدى لنظريات السينما المبكرة

ف . ف . بيركنز

يمدَّنا ف.ف. بيركنز بمسح مفيد جداً لنظريات السينما السائدة من منظور مختلف تماماً عن منظور بريان هندرسون، وينصب اهتمامه على الجهد النظرى الممتد إلى اتجاهات جديدة بدرجة أقل من اهتمامه بتحرير النقد (وصنع الأفلام) من قيود التحريم التى يجدها فى معظم النظريات. وبقية كتابه (السينما كسينما Film as Film) يقدم أمثلة عديدة عن مدى تأثير نقد المؤلف أو نقد الإخراج، فى حين يحاول أيضاً أن يرتب أفكاره الثاقبة النقدية فى تدفق حر، وبجمالية رومانسية، ونتيجة لهذا فإن هذا الجزء التمهيدى من فصل فى كتابه يتضمن طابعاً سلبياً أو متشككاً إلى حد ما، ويشير إلى النظريات المبكرة بوصفها نسقاً تحجّر داخل الإلغازات المزدوجة الخاصة بالصورة وعقيدة المونتاچ، التى تضاعفت فيما بعد بـ "عقيدة الشىء" (المقصود هنا الأشياء أو المدركات الحسية فى الطبيعة – م) عند بازان.

ومن ناحية أخرى فإن تلخيص بيركنز للمواقف النظرية المختلفة هو تلخيص موجز ودقيق، نستطيع أن نضيف إليه أحكامنا الخاصة – ومناقشاته للمنظرين أوسع إلى حد ما من مناقشات هندرسون وذات توجه تاريخى بدرجة أكبر، وعلى الرغم من أن موقفه العام يبدو منبعثاً من رغبة فى العودة إلى مبادئ جمالية رومانسية، فهو يدعو مثل هندرسون إلى اهتمام أشد بتفاعل الصورة – المشاهد: "(إن) نظرية مفيدة سوف يتعين عليها أن تعيد توجيه الاهتمام بالفيلم عند مشاهدته، بتحويل التشديد من الإبداع إلى الإدراك". وفى رأى بيركنز، أن نقد المؤلف هو الذى يمكنه إنجاز هذه الضرورة على أحسن وجه.

* * *

فى عام ١٩١١، وصف وليم دى ميل، الذى أصبح فيما بعد صانع أفلام بارزًا، الأفلام بأنها " نماذج صفيحية تعدو بسرعة، ولا يمكن لأحد أن يتوقع أن تتطور إلى أى شيء يمكن، وبأقصى امتداد للخيال، أن يسمى فنًا"(١). وبعد ذلك باثنتين وعشرين سنة كتب رودلف أرنهايم: " مازال هناك كثير من المتعلمين ينكرون بجسارة إمكانية أن تكون السينما فنًا". وهم يقولون حقًا: "لا يمكن للسينما أن تكون فنًّا، لأنها لا تفعل شيئًا سوى نسخ الواقع بصورة آلية"(٢). وحتى فى وقت حديث وهو عام ١٩٤٧ قرر الناقد السينمائى المتابع لصحيفة الأوبزيرفر أن الأفلام ليست سوى " قطع من السليولويد والأسلاك المعدنية" ولهذا فهو يشعر بأنه " مستعد لأن يعلن صراحة أن الأفلام السينمائية ليست فنًا ... فالإبداع لا يكون داخل نطاق قوة هندسة كهربية أو بدعة ميكانيكية؛ فهما يستطيعان فقط أن ينسخا، وما ينسخانه ليس فنًّا".

تعبيرات مثل هذه كانت جزءًا مهمًا من الخلفية التى طُوِّرت فى مواجهتها نظرية السينما. وحيث إن السينما كانت محتقرة عمومًا من جانب أشخاص مثقفين فقد منح مشايعوها أولوية لتعزيز مكانتها. وكان يُدَافع عن الذهاب إلى دور السينما كفعالية جديرة بالاحترام من جانب أهل الفكر ودعاة تهذيب العقل. وإحدى النظريات السينمائية المبكرة المكتوبة بالإنجليزية كانت بعنوان " فن الصور المتحركة" The Art of the Moving Picture لڤاشيل لندساى Vachel Lindsay. وقد نشرت عام ١٩١٥، ووصفت فى الطبعة المنقحة التى صدرت عام ١٩٢٢ بأنها " المخطط التمهيدى الذى لا يبارى للمسرحية السينمائية ذات المنهج النقدى". وكان الهدف من ذلك دعائيًا بصورة صريحة، وأعلن لندساى أن " فن الصور المتحركة فن عظيم وراق"، وأن "الذين أرغب فى إقناعهم بهذا هم (١) المتاحف الفنية الكبيرة فى أمريكا (٢) أقسام اللغة الإنجليزية، وتاريخ الدراما، وممارسة الدراما، وتاريخ وممارسة الفن .... (٣) العالم النقدى والأدبى عمومًا"(٣).

هذا الهاجس بمكانة السينما تواصل فى كل الكتابات ذات القيمة الباقية المعترف بها والخاصة بنظرية السينما. وفيلم د. و. جريفيث "مولد أمة"، الذى صنع عام ١٩١١، ربما يكون الفيلم الأقدم الذى يتفق النقاد الآن على مناقشته بدون تفضُّل أو تنازل. وفى كتابه التأريخى "السينما حتى الآن" (١٩٣٠) صرف بول روثا النظر عن الفيلم فى فقرتين، غير أنه أضاف "إذا كان لم ينجز شيئًا آخر، فإنه بالتأكيد قد وضع السينما كتسلية وكمصدر لإثارة الجدال على نفس مستوى المسرح والرواية ... وأهمية الفيلم تكمن فى إنجازه المتمثل فى جذب انتباه ذوى العقول الجادة إلى قوة التعبير السينمائى"(٤). وبعد ظهور فيلم جريفيث بعشرين عامًا كان ذوو العقول الجادة لايزالون تحت الحصار؛ ففى عام ١٩٣٣، قدم أرنهايم دراسته المعنونة " السينما " إلى " الناس الحقيقيين الذين قد يعطون للفيلم مكانته وسط الفنون ... أولئك الذين يقبلون كتابًا ولكنهم لا يقبلون تذكرة لـ " السينما "، أولئك الذين لا يزالون يفضلون الكلمة المطبوعة على الصورة المتحركة"(٥).

ولحسن الحظ أن وضعنا الآن أحسن حالاً؛ فقد كُسبت المعركة من أجل المكانة، واهتدت المؤسسات الثقافية، ولو أن ذلك حدث بالأعمال الجيدة لصناع الأفلام بدرجة أكبر من الحماسة الصليبية للمنظرين. وعند نهاية الخمسينيات قدمت أفلام مثل «الختم السابع» لإنجمار برجمان، و«هيروشيما حبيبى» لآلان رينيه، و«المغامرة» لميكلانجلو أنطونيونى - جيفة دسمة وناضجة إلى الثقافة - النسر مثل أى جيفة يقدمها التصوير الزيتى أو الموسيقى أو الأدب، وبديهى، أنه يتعين على الجامعات البريطانية أن تدرك الآن أهمية السينما كمجال للدراسة، ولكن الفشل فى تحقيق هذا يبدو نتاج اللامبالاة لا الازدراء. وبإنجازات صناع الأفلام الآن، التى يُعلَن عنها فى الصحافة وتحلل فى الصحف والمجلات المتخصصة، وتصان فى الأرشيفات فى كل مكان من العالم نستطيع أن نفعل ما كان يأمل أرنهايم فى جعله ممكنًا بالنسبة لقرائه: "اذهبوا إلى الأفلام بوعى أشد وبتحيزات أقل"(٦).

وطالما أن النصر قد تحقق، فيبدو من الشهامة أن نتغاضى عن المناوشات الأقل قيمة، وأن نترك التكتيكات المشكوك فى نتيجتها إلى حد كبير بلا تفنيد، وأن نسهب فقط

فى الحديث عن الحماس الجميل والنخوة الصليبية عند الرواد. ولسوء الحظ، أنهم بوضعهم نظرية السينما على رأس الهجوم جعلوها الكارثة الرئيسية للحملة، فقد نشأت، أساسًا، مشوهة وغير قادرة على النمو السليم، واستطاعت أن تنمو فقط كمعتقد تقليدى (أرثوذكسى) عقيم، وكمتن من القواعد والفروض، تتضمن معالمه المشتركة تناقضًا داخليًا وافتقادًا للصلة مع نقاش نقدى لأفلام فعلية، فالسينما التى يقدمها السواد الأعظم من المنظرين السينمائيين لتنال إعجابنا حفريات مع أنها ليست أساطير. وتأسَّس نسق جمالى فى السنوات الأولى من الصراع من أجل المكانة، وثيق الصلة ببعض أوجه الشكل البدائى للسينما الذى نشأت عنه، تحجَّر داخل عقيدة، وهو نسق تعاد صياغته باختلافات طفيفة فى كل النصوص الراسخة لـ" تقييم السينما"، ويقدِّم ما سوف أسميه " النظرية الراسخة أو الأرثوذكسية للسينما".

ولا تفشل العقيدة فقط فى توفير أساس متماسك لمناقشة أفلام بعينها، لكنها تعوق أيضا وبشدة فهم السينما. وبفحصنا للنظريات نفسها والضغوط التى أدت إلى تشوهاتها ينبغى أن نكون قادرين على إزالة العوائق وتمهيد الطريق لمقاربات أكثر خصوبة.

إن اهتمام المنظر بمكانة السينما قيد بشدة حريته فى بحث وتأمل طبيعة الأفلام، وكان يتعين أن تكون تعريفاته ضخمة لكى تعجب بها العقول المتعلمة التقليدية، وبالتالى فإن لندساى "سعى للحفاظ على العقائد الراسخة للفن" آملاً فى أن "الخطوط الرئيسية للمناقشة سوف تروق للذين يصنِّفون ويقيمون الصلات بين الأعمال الجميلة لإنسان يبادر بصنع الصور المتحركة"(٧). والأمل نفسه عبّر عنه أرنهايم حين شرع فى توضيح أن " فن السينما ... يتبع نفس قواعد ومبادئ العصر الذهبى مثل أى فن آخر"(٨). وتوضح هذه الجمل التى أوردناها توًا مدى إعجاب المنظرين بالمبادئ الأولية كوسائل لإدراك مكتسب للسينما بوصفها الفن السابع، كما حاولوا تقديم تعريف للوسيط السينمائى يمكن أن يتطابق مع تعريف الفن، بإظهار أن السينما تبدو خاضعة لقواعد العصر الذهبى ومبادئه نفسها ولمبادئ راسخة مثل الفن عمومًا.

هذه المقاربة ضارة أكثر منها نافعة، وهي تخلق افتراضين على الأقل لا أساس لهما: الافتراض الأول أننا يمكن أن نستمد المعايير التى تُخصَّص لأشكال مستقلة من وصف واسع جدا للفنّ يتضمن الدراما، والموسيقى، والرواية، والتصوير الزيتى، والشعر والنحت ؛ والافتراض الثانى أن نظرية الفن ليست إشكالية فى حد ذاتها، وأنها وصلت إلى مستوى من الوضوح والتماسك بحيث يمكنها أن تنال موافقة عامة وأن تخدم هدف التعريف على السواء.

لاعتقاد منظرى السينما أن من الواجب عليهم البحث فى التعريفات أخضعوا أنفسهم لتحيز متماش مع موضة العصر، وقد فعلوا هذا حين كان الرأى المعترف بصحته راسخاً فى عدائه لدعاوى آلة التصوير ومنتجاتها. والسنوات التى تطورت فيها السينما من شىء غريب علمى ساحر إلى الشكل الأرفع للتسلية الشعبية كانت أيضاً، وليس بالصدفة، هى نفسها السنوات التى حدث فيها تحول حاسم فى التصوير الزيتى والفنون البصرية عموماً. وقد رصد روجرفراى التحول، برجوعه إلى الماضى عام ١٩٢٠ وأفكاره عن معرض ما بعد الانطباعية، الذى كان قد قدمه قبل ذلك بتسع سنوات، وفى زمن المعرض " كان عموم المثقفين مصممين على النظر إلى سيزان كفنان غير بارع وغير كفؤ، وعلى النظر إلى الحركة كلها كحركة ثورية مجنونة ... والآن وقد أصبح ماتيس مجال استثمار آمن بالنسبة لأشخاص متذوقين لفنه ... سوف يصبح من الصعب على الناس تخيل السخط الشديد الذى استقبل به العرض الأول لـ (هذه) الأعمال فى إنجلترا"[٩].

وقد فسر فراى عام ١٩١٢ هذه الاستجابة بأنها "أمر طبيعى بالنسبة لـ"جمهور كان يأتى للإعجاب بكل شىء فى صورة، براعة الفنان فيها تقديمه للوهم ... وتنشأ الصعوبة من اقتناع متأصل يعزى إلى عرف راسخ وطويل الأجل، وهو أن هدف التصوير الزيتى هو المحاكاة التصويرية لأشكال طبيعية"[١٠].

وفى منتصف العشرينيات، أصبح الاقتناع معكوساً تماماً فلم تعد المحاكاة التصويرية مطلوبة فقط بل أصبحت مشبوهة للغاية. ومال عموم المثقفين فى ذلك الوقت

إلى موقف، لاحظ فراى نفسه أنه موقف متطرف، وهو يتلخص فى رأى كلايڤبيل وهو أنه "إذا تضمن شكل تمثيلىّ قيمة، فذلك لأنه شكل، لا تمثيل. فالعنصر التمثيلى فى عمل فنى قد يكون أو لا يكون ضاراً ؛ وهو دائماً غير وثيق الصلة بالموضوع "(١١).

كان هناك أيضًا قبول عام برأى بيل، حيث يُنقِّى قدوم التصوير الفوتوغرافى فن التصوير الزيتى، ويحرره من اهتمام بالوصف أو التمثيل، وبالتالى يعيد توجيه انتباهه إلى العناصر الأساسية. وبتركيزهم على الخواص الفريدة لوسيطهم كان فنانو التصوير الزيتى لا يستردون جوهر الأشياء فحسب، بل يستردون جوهر فنهم الخاص أيضاً.

تعقُّد العلاقة بين آلة التصوير والسينما والتصوير الزيتى يجرى توضيحها فى مكان آخر(١٢)، ويكفى عندنا أن نلاحظ الجانب الساخر فى العملية التالية: تطورات التصوير الزيتى، الناتجة إلى حد كبير عن تأثير التصوير الفوتوغرافى والسينما، عززت المواقف تجاه الفن، التى استطاعت نظريات السينما أن توفق بينها بواسطة تمثيل التواءات الجسد البذيئة فحسب. إن جوهر السينما وخواصها الفريدة كان يتعين تعريفهما، ولكنهما عرِّفا - مع التسليم بالطلاق المتماشى مع الموضة بين الإبداع والنسخ - بلغة أنكرت أو قللت من أهمية وظيفة آلة التصوير كأداة تسجيل للواقع. لقد ألزم المنظِّرون أنفسهم بالتغلب على ما وصفه لندساى بأنه "الخاصية العلمية الغريبة لعمل آلة التصوير"(١٣).

وهذا القرار يُرى فى أقصى درجات تطرّفه فى نُواح روثا "ربما كان العائق الأعظم المفروض على التقدم الجمالى هو القوة المضللة لآلة التصوير المتمثلة فى كونها قادرة على تسجيل الواقعىّ the actual"(١٤). ولكن رأيًا مماثلاً يكمن فى كل نظريات السينما الراسخة، وهو فى الحقيقة أحد العوامل الأكثر أهمية التى توحِّد الكتَّاب، كمؤسسين أو معززين للعقيدة، الذين يبدون اختلافات مهمة فى المواقف والتشديدات. والجميع يبدأ مع بيلا بالاش فى كتابه " نظرية السينما" ليكتشف خاصية أن السينما "لا تَنسخ بل تُنتِج وأنها تصبح، من خلال آلة التصوير، فنًّا مستقلاً جديداً من حيث

الجوهر"[١٥]. والجميع يتوصل إلى نفس الموقف من القضية مثل صانع الأفلام والمنظِّر السوڤيتى بودڤكين: "هناك اختلاف واضح بين الحدث الطبيعى وظهوره على الشاشة. وهذا الاختلاف هو بالضبط ما يجعل الفيلم فنًا"[١٦].

وهكذا فإن فهم اختلاف السينما عن الواقع باعتباره جوهرها الإبداعى صُعِّد إلى مكانه معيار، ولأن "الفن يبدأ فقط حين تكف السينما عن أن تصبح نسخًا آليًا"[١٧]. فإن المعتقد التقليدى يعزز صخب التغيير ؛ وكلما ازداد الاختلاف ازداد ظهور الفن. وقد كتب أرنهايم " لكى يكون أى شىء عملاً فنيًا، يجب أن يكون الوسيط المستخدم واضحًا فى العمل نفسه. ولا يكفى أن يعرف المرء أنه ينظر إلى نسخة طبق الأصل، فلابد أن يكون التفاعل بين الشىء والوسيط المصوِّر باديًا للأعين فى العمل المنجز. إن خواص الوسيط تجعل نفسها محسوسة إلى أبعد حد فى أعظم الأعمال الفنية"[١٨].

حين تنبأ لندساى، فى مسحة مشابهة، بأن أفضل صناع الأفلام ينبغى أن يكونوا "أولئك الذين يشددون على المواضع التى تكون فيها المسرحية السينمائية photoplay عديمة النظير"[١٩]، كان يعتقد بوضوح أن المواضع عديمة النظير هى ما يجب أن تستمد من خواص شريط السليولويد المعروض. وفى تصديره لكتابه وصف الفيلم الفنى بأنه " نموذج متحرك" وأوضح أن "النموذج فى هذا الصدد يتضمن تشديداً على الإيحاء الجوهرى بالنقطة والشكل بعيداً عن علاقتهما المباشرة بظهورهما فى الأشياء الطبيعية"[٢٠].

وقد اتُّبع هذا الرأى بفعالية فى فرنسا، فقبل الحرب العالمية الأولى وصف المخرج الفرنسى أبيل چانس السينما بأنها "موسيقى الضوء". وأكد زميل ألمانى وهو والتر روتمان بعد ذلك أن "موسيقى الضوء هذه تحدث دائمًا وسوف تبقى جوهر السينما"[٢١]. وفى أواخر العشرينيات، جدَّدت چيرمين دولاك، وهى واحدة من جماعة صناع أفلام فرنسين كرست نفسها لمفهوم "السينما الخالصة" - تشبيه چانس بإصرارها على أن "السينما والموسيقى يشتركان فى هذا: "الحركة فى كل منهما يمكن أن تخلق

وحدها عاطفة بإيقاعها ونموها"[٢٢]. وقد كتبت فى مكان آخر "هناك السيمفونية، وهى موسيقى خالصة". " فلماذا لا تكون للسينما أيضاً سيمفونيتها ؟ "[٢٣] الدعوى هنا هى أن جوهر شكل ما يمكن أن يكتشف بعزل أحد مكوناته. أما السمات الأخرى غير الجوهر فسوف تنفى أو تضعف الشكل، ولكن فى الموسيقى، مثلاً، لا ندرك "الحركة وحدها"، وحركة شيء ما لديها دائمًا سمات مميزة خاصة، مثل المقدار، والدرجة، والجرْس، فالعنصر الذى يوصف بأنه العنصر الجوهرى لا يمكن ملاحظته عمليًا فى حالة نقية.

وطالما أن دعاة السينما الخالصة أسهموا بالدافع المنعزل، كان من المتوقع أن يروق مفهومهم السينمائى للمنظرين التقليديين. وأعلن كل من أرنهايم وروثا أن السينما الخالصة هى الشكل الأرفع لفن السينما، فالأول " كان يغامر بالتنبؤ بأن السينما سوف تكون قادرة على الوصول إلى قمم الفنون الأخرى فقط حين تحرر نفسها من روابط النسخ الفوتوغرافى، وتصبح عملاً إنسانيًا خالصًا، أى مثل الرسوم المتحركة أو التصوير الزيتى"[٢٤]. أما روثا فإنه يعرف السينما بأنها "الضوء الذى يظهره شكل متحرك" وقد سلَّى نفسه ببناء مراتبية (هيراركيّة) للأشكال يكون فيها "التجريد الخاص بالسينما "الصرف" هو المعالجة الأقرب للشكل السينمائى الأكثر نقاءً ... وما يلى هذا، سوف يحدد الأشكال الأخرى للسينما، وينحدر بالمغزى الجمالى من خلال الفيلم الملحمى والفيلم الفنى إلى الفيلم الروائى العادى وفيلم الغناء والرقص"[٢٥].

ومع أننا نرفض بشدة مراتبية روثا للأشكال، فإن أقل ما يمكن أن يقال عن هذا الموقف، وكذلك عن موقف أرنهايم، هو أن الالتزام بالنقاء يمثل امتدادًا منطقيًا للنزعات القائمة فى النظريات الراسخة بمحاولة إلحاق السينما بالوسائط المميزة. وبشروط عصر السينما الصامتة أدت محاولة كهذه إلى نموذج مستمد من الفنون البصرية : فتعبير " نموذج متحرك" قدم الدليل المقنع على أن السينما بإمكانها خلق امتداد عديم النظير للأشكال الموجودة، رغم أنها لا تعتمد على نسخ الواقع ولا على النسخ الرديء لوسائط أخرى.

والتهـديد المـوجه لمكانة السينما، إذا لم تتبع هذا الطريق، أشير إليه من جانب بالاش: " كل شيء يتعين أولاً أن يكون حقيقة قبل أن يصبح صورة، ولهذا فإن الفيلم الذى نراه على الشاشة مجرد نسخ فوتوغرافى، أو لكى نكون دقيقين، نسخ لأداء مسرحى"(٢٦). وكان مكمن الخطر هو أن الفيلم ما لم يكن معروضًا ليصبح امتداداً للفن البصرى، فسوف ينظر إليه على أنه إفساد للدراما، وسوف يعرض كـ" مسرح مسجل"، ودراما بدون قوة الحوار، محرومة بالتالى من مصدرها الأكثر قوة، وسوف تُزدرى السينما عن حق لأنها مجرد عرض أبكم. وقد عرض الناقد المسرحى چورچ چان ناثان التهمة عام ١٩٢٨:

" الفيلم كما نشاهده فى الوقت الحالى عمومًا هو ببساطة مسرحية، وحداتها مفسدة، ومجردة من كلماتها، ومصنوعة لتعرض كل المناظر والوقائع المنفصلة التى ينجح الكاتب الدرامى، باقتصاد فنى وبجهد، فى شطبها من عمله أو تجنبها على خشبة المسرح"(٢٧).

ولكى يتبرأوا من اتهامات من هذا النوع انضم المنظرون التقليديون إلى أرنهايم فى رفض " تأثيرات ممكنة أيضًا على خشبة المسرح"(٢٨). إن صفة "مسرحى" التى أصبحت وظلت الصفة الأكثر احتقاراً فى مفردات المنظِّر، تستخدم للإشارة إلى أن الأفلمة لم تضف شيئًا إلى الحدث المسجل.

ولكن رأى دعاة السينما الخالصة لم يدخل الاتجاه الرئيسى للنظريات الراسخة، فروثا وأرنهايم أعلنا تفوق الفيلم التجريدى بطريقة هامشية وحتى بحنينية إلى الماضى. ورفض المنظرون المنطق الخاص بالموقف من قضية "الفن البصرى". وبانطلاقهم من المفاهيم المسبقة نفسها، حاولوا - برغم ذلك - التكيف مع حقيقة أن ما كان يرى على الشاشة مستمد، فى معظم الحالات، من واقع موجود من قبل، ونموذجهم، وهو الفنون الجميلة، فرض الرأى بأن المنظر الحقيقى أو شكل إنسان لا يتضمن علاقة فنية، وما كان يهمهم هو الطريقة التى يقدم بها فى التصوير الزيتى أو كتمثال مصنوع من الرخام أو فى السينما، والتشوشات الناجمة عن ذلك يمكن أن تلاحظ فى عدم قدرة

المنظرين على أن يجدوا مكانًا للحدث المسجل فى المخطط النقدى، أو أن يتيحوا له أى مكانة فنية، فالشىء أمام آلة التصوير كان ببساطة واقعًا.

والأمر المهم كان يتعلق بالطريقة التى يمكن أن يُعرض بها فعل أو عملية تصوير سينمائى لفرض نموذج للواقع.

حين يعلن أرنهايم أن حدثًا سينمائيًا منفصلاً يكون "مصورًا سينمائيًا لأن سمة محددة من التقنية السينمائية تستخدم كوسيلة للحصول على تأثير"[٢٩]، فمن الواضح أنه ينظر إلى التقنية السينمائية على نحو مُربك بمصطلحات ميزات آلة التصوير، والعدسات، والأفلام السينمائية الخام. وطريقة التسجيل، هنا وفى كل النظريات الراسخة، تعطى أسبقية مصطنعة تمامًا تفوق ما تسجله. ويبدو الأمر كأن نظرية للشعر تسلم بأن الكلمات تشير إلى أشياء ولكنها تصر على أن القارئ الناقد ينبغى أن يكون معنيًا فقط بأصواتها. إن المعتقد التقليدى يعرِّف الوسيط بأنه "السينما"، وهو يعنى الأشياء التى تقوم بها آلة التصوير، بينما موضوع النقد فى واقع الأمر هو الفيلم، الشىء الذى نراه على الشاشة.

بتسليمهم بهذا التعريف الزائف للوسيط، كان من المحتم أن يكون اهتمام المنظرين بخواصه الفريدة اهتمامًا مضللاً. وأصبحت النظريات السينمائية راسخة فى تجسيد لإلغازات مزدوجة، أحدها خاص بالصورة والآخر خاص بالمونتاج.

وقد تطور إلغاز الصورة جزئيًا قبل ظهور السينما، وظل المصورون الفوتوغرافيون يحاولون لزمن طويل إنتاج أعمال يمكن الحكم عليها بنفس معايير التصوير الزيتى. ويقدم كتاب " تاريخ التصوير الفوتوغرافى" لـ نيوهول تقريرًا كتبه سير وليم نيوتن عام ١٨٥٣ جاء فيه أن على المصورين الفوتوغرافيين أن يطوروا صورهم لكى تتلاءم مع "المبادئ المعترف بها للفنون الجميلة"[٣٠]. وفى مناقشة مماثلة تالية ابتدع لندساى عناوين لفصل من كتاب مثل " تمثال متحرك"، وطلب من قرائه أن "يتأملوا: فى البداية جاء التصوير الفوتوغرافى، وبعدئذ أُضيفت الحركة إلى التصوير الفوتوغرافى، ولابد

أن نستخدم هذا الترتيب فى حكمنا، ولو أنه تطور فى أى وقت، فلابد أن يكون صورة جيدة أولاً، ثم حركة جيدة"(٣١).

ويخلص لندساى إلى أن الناس المؤهلين على أحسن وجه لإنتاج "المسرحيات السينمائية" هم الرسامون والنحاتون والمهندسون المعماريون. وتشديد لندساى على الخواص الزخرفية للصورة السينمائية انعكاس شديد جداً لعصره، فهو بقايا فترة " كل تأملاتها فى الجمالىّ دارت بإصرار ممل حول مسألة طبيعة الجمال ... لقد بحثنا عن معايير الجميل، سواء فى الفن أو فى الطبيعة"(٣٢). وامتُصَّت معايير التصوير الزيتى فى المعتقد التقليدى. وشُدِّد عليها فى أحد بياناتها المتأخرة، ففى كتابه المعنون " الفيلم" كتب روجر مانفيل: "التكوين هو المهم بكل ما فى الكلمة من معنى: كل شىء مصوَّر يصبح نموذجاً ذا بعدين"(٣٣). وهذا مستمد من معالجة أرنهايم لـ" الفائدة الفنية للعمق المختزل": " كل لقطة سينمائية جيدة مقنعة، بالمعنى الشكلى المجرد، كتكوين خطِّى. والخطوط مرتبة بالرجوع إلى خطوط أخرى علاوة على الهوامش، وتوزيع الضوء والظل فى اللقطة يوازن بالتساوى"(٣٤).

لكن أرنهايم يعطى أهمية للاحتياجات الزخرفية بدرجة أقل من مطالب الصورة المنظمة ذات المعنى. واستمر المنظِّرون بعد لندساى فى توقع أن تخلق آلة التصوير جمالاً، لكنه جمال تجاوب مع التطورات فى التصوير الزيتى، والنقد، وصنع الأفلام (التى تهرّب لندساى من تأثيرها) عن طريق المطالبة، وبتشديد إلى أقصى درجة، بأن يخلق الجمال معنى. وفى فصل بعنوان موحٍ هو " آلة التصوير الإبداعية" يكتب بالاش أن زاوية آلة التصوير هى " أقوى وسيلة تملكها السينما لرسم الشخصيات ؛ وهى ليست عملية نسخ بل أثر فنى أصيل"(٣٥). والإلغاز الخاص بالصورة يصر بإلحاح على أن خواص آلة التصوير توظَّف تعبيرياً. وهى تدعم الاستخدام الصريح لأجهزة التصوير فى الاختيار والتشويه كوسيلة للتعليق على الأشياء والأحداث. واستخدامات آلة التصوير، التى يبدو أنها تعتمد بالدرجة الأولى على الوفاء بما يوكل إليها كآلة تسجيل، أو على المظهر الخارجى الواقعى لما تنتجه، تُرفض كاستخدامات غير سينمائية، واستخفاف بالوسيط.

وهكذا، رغم إعجاب أرنهايم الشديد بشابلن أحس بأنه مجبر على التسليم بأن أفلامه ليست " سينمائية بالفعل (لأن آلة تصويره تستخدم أساسًا كآلة تسجيل)"(٣٦). وكان روثا متأثرًا للغاية بتصميم الديكور الغريب لفيلم روبرت وين التعبيرى " خزانة دكتور كاليجارى" (" The Cabinet of Dr. Caligari أول تقدم جمالى حقيقى فى السينما ... أول فيلم واسع الخيال بأصالة ... أول محاولة فى التعبير عن روح إبداعية فى الوسيط الجديد ...")(٣٧) حيث فقد الإحساس بتنسيق المناظر لأنها بدت حقيقية، وهو يرصد "الصور المنقولة الواقعية لمكتب أبراهام لنكولن والمسرح الذى اغتيل فيه"(٣٨). باعتبارها أحد العيوب الرئيسية فى فيلم «مولد أمة».

نتج الإلغاز الخاص بالصورة من تصنيف السينما كفن بصرى، والنقطة موضع النزاع ليست قدرة الصورة السينمائية على مواجهة معايير معينة مستمدة من التصوير الزيتى، فهذه النقطة من الوجهة التجريبية حسم على أيدى حشد من المخرجين، لكن مقولة " الفن البصرى" أوجدت تشوشًا حين كان ينظر إليها على أنها تتضمن الشرعية التامة للمعايير القابلة للتطبيق فقط على أوجه معينة، غير إجبارية فنيًا، من صنع الأفلام. وترتب على ذلك إعطاء الاستخدام الزخرفى والتعبيرى لمكان التصوير أسبقية على المكان الحقيقى. لقد حكمت النظريات الراسخة على آلة التصوير بأن تُبدع وأنكرت حقها فى أن ترصد. ودخل الإلغاز الخاص بالصورة إلى المعتقد التقليدى حالما حوِّلت براعات آلة التصوير إلى " مطالب الوسيط ". ومن جانب آخر، لم يكن هناك اعتقاد بأن كل المصادر البصرية للسينما كافية لتفنيد تهمة أن صنع الأفلام عملية آلية. فالحدث الذى تسجله آلة التصوير قد يُعدِّله التكوين والإضاءة وكل جهاز الـ" نموذج المتحرك" ؛ غير أنه برغم ذلك حدث مُسجّل.

إن الدليل الحاسم على أن عملية صنع الأفلام سمحت بسيطرة شديدة على الواقع مثل أى وسيط آخر ظل مطلوبًا. وقد وجدت النظرية الأرثوذكسية هذا الدليل فى الإلغاز الخاص بالمونتاچ، ومن ثم يقول بالاش "المونتاچ، البناء القابل للتحريك لمادة الفيلم السينمائى، فن نوعى، جديد وإبداعىّ."(٣٩) ورغم أن " المونتاچ " اكتسب دلالات

إبداعية خاصة، فهو مجرد كلمة فرنسية مقابلة لتوليف الأفلام. وطالما أنه من الممكن أن تُقطَّع وتوصّل شرائط السليولويد عند أى موضع فإن بإمكان صانع الفيلم أن يتولى السيطرة التامة على تلك العناصر الخاصة بالزمان والمكان التى تُنسخ آليًا تقريبًا فى الصور، فهو يستطيع أن يربط الأحداث البعيدة جداً عن بعضها البعض أو يجزئ الأحداث المتصلة. وخلال عصر السينما الصامتة استكشفت تضمينات هذه الحقيقة، على نحو حدسىّ فى الولايات المتحدة على أيد إيدوين س. بورتر، و د. و. جريفيث، وعلى نحو منهجى إلى حد كبير فى الاتحاد السوفيتى على أيدى كثير من المخرجين، وعلى الأخص س. م. أيزنشتاين وف. إ. بودفكين، وكلاهما كتب أعمالاً مؤثرة بشدة عن علم جمال السينما. وببناء فيلمه من توال للتفاصيل، مد صانع الأفلام قدرته لتسلط الأضواء على الأوجه المهمة للحدث، ولتسيطر على إيقاع الفيلم.

الأمر الأكثر أهمية، بسبب توضيحه على نحو أكثر حسمًا الطبيعة "الإبداعية" للتوليف، كان اكتشاف أنه حين تضم لقطتان معًا فإن المشاهد قد يهيأ لتخمين تشكيلة من التقابلات والمقارنات بين مجموعتين من المعلومات. ففى فيلم «نهاية سان بطرسبورج» (١٩٢٧) the End of St. Petersburg قطع بودفكين جيئة وذهابًا بين لقطات للجنود الروس المحتضرين فى جبهة القتال ولقطات للوح الأسود فى بورصة عادية حيث ترتفع أسعار الأسهم المالية، وقال بالاش " من المستحيل ألا يفهم المشاهد الرابطة العرضية"[٤٠]، ومع ذلك، فاستنتاج المشاهد – " أن الرأسماليين يزدادون نمواً فى الحرب ويستفيدون من تعاسات البشر العاديين" – ربما لا توحى به أى من مجموعة اللقطات وحدها، وقد ابتكر بودفكين المفهوم الخاص بمونتاجه عن طريق التفاعل بين ظاهرتين محددتين، وكتب بالاش " اللقطة المنفردة مشبعة بالتوتر الخاص بالمعنى المستتر، الذى ينطلق مثل شرارة كهربية حين توصل بها اللقطة التالية"[٤١]. وقد مضى أيزنشتاين إلى مدى أبعد تمامًا: " بوضْع قطعتين من فيلم أيًا كان نوعهما معًا، فإنهما يتحدان حتمًا فى مفهوم جديد، وفى خاصية جديدة، تنشأ عن هذا التجاور"[٤٢]. ثم مضى إلى مدى أبعد قليلاً فى المقال نفسه:

" التجاور بين لقطتين منفصلتين بتراكبهما معًا لا يشبه كثيرًا حاصل الجمع البسيط بين لقطة وأخرى وإنما يشبه إبداعًا - لا حاصل الجمع بين أجزاء - ويخلق من الحالة إبداعًا، حيث إن الناتج فى كل تجاور كهذا يكون قابلاً للتمييز كيفيًا عن كل عنصر مكوِّن له يُرى بشكل مستقل"(٤٣).

إن فكرة أن التوليف " أشبه بالإبداع " سيطرت على تطور المعتقد التقليدى، وأصبح التوليف مطابقًا للغة السينمائية الإبداعية. وقد أعلن بودفكين فى كتابه " التقنية السينمائية " Film Technique أنه بالنسبة لـ" المخرج السينمائى، كل لقطة فى الفيلم المنجز تساعد فى تحقيق الهدف نفسه مثلما تفعل الكلمة بالنسبة للشاعر"(٤٤). وكتب بعد ذلك: " التوليف هو لغة المخرج السينمائى، بالضبط كما هو فى لغة الحياة؛ ولهذا يمكن القول إنه فى التوليف: توجد لغة - قطعة من الفيلم المعروض، صورة، عبارة - من تضافر هذه الأجزاء"(٤٥).

حتى لو سلمنا برأى بودفكين عن اللغة (وحتى لو ربطناه بالحالات الخاصة جدًا مثل السياق الذى أورده على سبيل المثال من تصوره الشخصى) فإن المقارنة بين الصور والكلمات فيها مبالغة شديدة، فأبسط لقطة قريبة فى أكثر أشكال السينما الصامتة فجاجة تعرض ما هو أكثر بكثير مما يمكن التعبير عنه بكلمة واحدة؛ فاللغة تفصل بين الأوجه المختلفة لظاهرة مفردة باستخدامها للأسماء والأفعال والصفات وهلم جرا ؛ ولكن فى الفيلم، حتى فى الفيلم المؤلَّف لا يمكن فصل الشىء (الاسم) عما يفعله (الفعل) أو عن الكيفية التى يبدو بها (الصِّفة). وكلما ازداد تعقد المضمون فى لقطة تصبح الصلة بالنظائر اللفظية أقل وثوقًا، وذلك هو السبب الوحيد فى أن النظريات الراسخة تتطلب أن يجزأ الحدث السجل إلى وحدات بسيطة نسبيًا، وإذا جرى أفلمة حدث كمجموعة مختارة من التفاصيل يصبح المونتاج مصدرًا فعالاً وواضحًا لـ" المعنى " فى المشهد المركب (من هذه التفاصيل)؛ ولهذا يحدد بالاش قيمة كبيرة للقطات القريبة باعتبارها " الصور التى تعبر عن الحساسية الشاعرية للمخرج"(٤٦). وإذا نظرنا إلى التوليف على أنه المرحلة الإبداعية التى لا نظير لها فى

صنع الفيلم لكان من المعقول أن نقول مع بودفكين إنه " فقط من خلال وسائله فى التوليف يمكننا أن نحكم على شخصية مخرج"[٤٧] ؛ وأن نقول مع المؤرخ لويس جاكوبس إن " قوة وبراعة التوليف عند مخرج هما المؤشر على حرفيته"[٤٨]، أو نقول مع بالاش إنه " بـ [المونتاچ] تُثبت عملية الإبداع الفردى لصانع الفيلم ذاتها"[٤٩].

التوسع النهائى والأقل فعالية للإلغاز هو الاعتقاد بأن المونتاچ لا يوفر فقط اللغة السينمائية، بل يوفر أيضًا تعريفًا للطبيعة الفنية للفيلم: بكلمات روثا: "الجوهر الفعلى للإبداع السينمائى"[٥٠]. وهذه الفكرة اقترحها أولاً المنظرون السوڤييت، فقد تشرب بودفكين وسجل آراء المعلم والباحث ليف كوليشوف:

هذا هو كل ما قاله: " فى كل فن، لابد أن توجد أولاً مادة، وثانيًا منهج لتركيب هذه المادة مهيأ خصيصًا لهذا الفن"... وقد أكد كوليشوف إن المادة الخام فى العمل السينمائى تتكون من أجزاء فيلمية، وأن منهج التركيب هو ربطها معًا فى ترتيب خاص ومكتشف على نحو إبداعى. وأكد أن الفن السينمائى لا يبدأ حين يعمل الفنانون وتُصوِّر المناظر المختلفة - فهذا فقط هو التحضير للمادة، وإنما يبدأ الفن السينمائى من اللحظة التى يبدأ فيها المخرج فى تركيب وربط الأجزاء الفيلمية المختلفة[٥١].

وبالنيابة عن نفسه قدم بودفكين الدعوى :

"إن كل شىء مأخوذًا من وجهة نظر معينة ومعروضًا على الشاشة للمشاهدين هو شىء ميت، حتى لو كان يتحرك أمام آلة التصوير ... وفقط إذا وضع هذا الشىء بين عدد من أشياء منفصلة، وفقط إذا قُدِّم كجزء من تركيب لصور بصرية منفصلة ومختلفة، فسوف يُوهب حياة سينمائية"[٥٢].

التشديد على وجه واحد من أوجه صنع الفيلم على حساب الأوجه الأخرى يتضمن نتيجتين رئيسيتين، فهو يخلّ بتوازن رأينا فى الأفلام بتركيزه الانتباه على عملية واحدة، يعتقد أنها إبداعية، ولكنه أيضًا يقلل من فهمنا لتلك العملية. إن التمييز

الزائف بين " المادة " و" التنظيم " يحجب الأهمية الحقيقية للتوليف، طالما أنه يقيّد ولا يوسّع قدرة صانع الفيلم على الاختيار، وبينما يشجعه على أن يختار بحرية التفاصيل التى يرغب فى عزلها لكى يبنى نموذجه، فإنه يتطلب أن يبنى نموذجه من تفاصيل معزولة. إنه يطلب منه أن يُجرى التنظيم بطريقة خاصة وذات مظهر معين على نحو اعتباطى، وبالتالى يحول مصدراً تقنيًا إلى إلزام فنى. فمثلاً، بربطه مفهوم الإيقاع بالمدى الزمنى لعرض اللقطات يُنتج صيغة فجة لا تقترح مقاربة للبراعات الإيقاعية فى أفلام مثل فيلم «قواعد اللعبة» Régle du Jeu لچان رينوار، وفيلم «رسالة من امرأة مجهولة» Letter from Unknown Woman لماكس أوفلس، فهذه الأفلام توظف فن مزج الألحان (الكونتر بونيت) الإيقاعى الذى يساعده التوليف ولكنه لا يحدثه بالتأكيد.

إذا عزلنا القطع عن العملية المعقدة التى تشمل حركات الممثل، وشكل الخلفية، وحركة آلة التصوير، والاختلافات فى درجات الضوء والظل – التى تتغير داخل اللقطات المنفصلة وفيما بينها – فإننا لن ندرك شيئًا من العناصر (ومن المؤكد أننا لن ندرك التوليف) لأن كلاً منها يستمد قيمته من علاقته بالعناصر الأخرى. وأقل ما يقال هنا أن أوفلس ورينوار ليسا فنَّانيْن يمكن تجاهلهما على هذا النحو الواضح، إلى حد أن نظرية للسينما يمكنها أن تترك أعمالهما بعيدًا عن تقديرها، ولكن النظرية الأورثوذكسية اضطرت إلى استبعادهما، فهى يمكن أن تلائم فقط الأفلام التى تسمح بالتمييز الواضح بين "المادة" و"التركيب"، وهذا التمييز ينتج عن ويعتمد على تعيين هوية المادة على أنها "واقع مجرد". والخلاصة الوافية لإرنست لندجرن عن النظرية الراسخة فى كتابه " فن الفيلم " توضح ذلك فى نقاشه عن التوليف وموافقته عليه باعتباره " أساس الفن السينمائى ":

" لكن لو أمكن الاستفادة بالفيلم فى حد ذاته لصياغة وتشكيل الحدث، وللتعبير عن موقف تجاه هذا الحدث، وللتعبير عن شىء ما من التأثير الذى يحدثه فى الفنان كتجربة، فهل يتضمن أى دعوى بأن يكون شكلاً فنيًا ؟ ذلك صحيح ... حيث إنه باختيار وجهة نظر معينة لآلة التصوير يمكن تضمين مسحة معينة من المعنى داخل

حدود لقطة مفردة أو حتى داخل إطار (كادر)، ولكن إمكانيات هذه الوسيلة محدودة للغاية، ومن ناحية أخرى، فإننا سرعان ما نلجأ إلى التوليف ..."(٥٣).

إن الـ" حدود الخاصة بلقطة مفردة" هى تلك التى يفرضها المنظِّر، والإمكانيات يقيدها الإصرار على الأجزاء المختصرة من التفصيلة. إن المنظِّر التقليدى لا يرغب فى فحص العملية المعقدة للتنظيم التى أنجزها صناع أفلام مثل هيتشكوك، وكيتون، ومورناو، وويلز داخل نطاق اللقطة الطويلة، فهو يطالب بتجزىء الحدث فى التصوير وإعادة تكوينه فى المونتاچ، لأنه يرفض السماح بأى دلالة للحدث فى حد ذاته ؛ كما أن الحدث يمكن أن يصاغ ويشكَّل بتقنيات الفن السينمائى فقط. وبما أن الحدث له " تأثير" على الفنان، يعبر عنه بأسلوبه فى التصوير والقطع، فإن تقدير لندجرن من ثم يتجاهل إمكانية الفنان فى الإبداع بالنسبة للأحداث، وليس بالأحرى استجابته المباشرة لها " فنيًا "، حيث إن الحدث المسجل قد يُشكَّل هو نفسه ويُصاغ ليصبح ذا معنى. كما أن حجته تُظهر القصور الأساسى فى النظرية الراسخة: الموازنة بين " حدث " و" واقع مجرد "، بما أن الحدث يعامَل كما لو أنه موجود خارج نطاق السيطرة، وبتطبيق موقف مماثل على الكتابة قد يوازن بين الرواية والصحافة. لقد أصبح المنظرون الأورثوذكسيون غير قادرين على صياغة معايير تأخذ فى اعتبارها الفرق بين الواقع والخيال. ونظرياتهم، بتأكيدها منهاجيًا على خواص السينما كوسيط بصرى، تهمل أو تشوه الأوجه التى يشترك فيها الفيلم مع الأشكال السردية، وخصوصًا الأشكال الدرامية. ولأنه من غير الممكن تعيين حدود ما يحدث على الشاشة داخل نطاق الوسيط السينمائى، فإن النظرية الأورثوذكسية تقدم السَّرد على أنه شكل غريب، قد يفسِّر الفيلم أو يضع حواشى من خلاله، غير أنه لا يتشربه كجانب من آليته الإبداعية.

وهذا التعليل زائف؛ فسرد قصة، والتعبير عن حدث متخيل، ليس شكلاً مستقلاً بذاته بل هو شكل يأخذ على عاتقه ويكوِّن صفة الوسيط المستخدم فى السرد، وهو ليس مجال مقارنة بالشعر، والرواية، وشرائط الصور المتحركة، والمسرح، كما لا يمكن

النظر إليه بتعقل على أنه معادٍ للسينما أو غير وثيق الصلة بها. إن السينما تدمج الشىء الواقعى أو الحدث المتخيل فى الوسيط نفسه. والمعجم الأساسى فى التصوير الفوتوغرافى يسلم بهذا الأمر ؛ فالفيلم "الخام" "يُعرِّض" لمعالم الموضوع المفترض، ولكن هذه المعالم " تظهر" فقط حين تبديها الصورة التى استمدت منها، وآلة التصوير هى أولاً جهاز تسجيل، وهى لا تضيف عادة شيئًا ذا أهمية إلى ما تسجله، ولكن قدرتها على اختيار وصياغة الأحداث، والتشديد أو التعليق عليها هى نتيجة لقدرتها على تسجيل هذه الأحداث، وذلك يتيح لصانع الفيلم أن يدير آلة التصوير مثلما يكتب المؤلف الموسيقى للآلة، وهو يستطيع أن يشكل الحدث بلغة مصيره - النسخ على شاشة السينما.

حالما يُدرَكُ الحدث المُبدَع، تبدأ الأفلام فى اكتساب الكثير من الصفات المميزة للروايات والمسرحيات، ويصبح ما يُقدَّم جانبًا من أسلوب التقديم، وتصبح الأحداث والشخصيات والدوافع خاضعة للسيطرة جنبًا إلى جنب مع النموذج والحركة والإيقاع، وحين يعمل المخرج مع الممثلين يأخذ على عاتقه الكثير من وظائف نظيره المسرحى، وهو ينظم المكان أمام آلة التصوير مثلما يضبط المخرج المسرحى المكان فيما وراء الستارة، ويمكن للإيماءة، وتشكيل الجماعات، والإيقاع الدرامى، والأداء الصوتى أو الموسيقى أن تصبح جميعها ذات معنى مفعم بالحيوية. وحسب ما يقول لندجرن فصانع الفيلم إما أن يعبر عن نفسه من خلال التوليف أو " يرجع إلى الطرق العفوية والسطحية وغير السينمائية أساسًا مثل الاعتماد على الممثلين واستخدام التصوير السينمائى لتسجيل أدائهم فحسب"(٥٤). ويوفر لويس جاكوبس البرهان غير المباشر على النظرية، فيدَّعى أولاً أن " إدارة آلة التصوير، فى صنع الفيلم، هى وبدرجة أكبر من إدارة الممثل عملية تحايل"(٥٥)، ولكنه بعد ذلك يصف آلة التصوير نفسها بأنها "عنصر أساسىّ غير أنها رغم ذلك آلة خاضعة لعملية القطع"(٥٦).

بإنزال الممثلين والحدث إلى المستوى الأساسى نفسه كواقع لا غير، لم تستطع النظرية أن تقدم شيئًا أكثر من عقيدة تقنيِّة تُدعَم فيها مطالب الوسيط على حساب إمكانياته، ورغم ادّعائها توفير معايير فنية من أجل المشاهد، فإنها تفرض قواعد على

صانع الفيلم، وهكذا فإن " معايير" لندجرن يجرى التعبير عنها بصورة مناسبة فى شكل استجواب: " هل هذا الفيلم سينمائى ؟ وأعنى بهذا: هل يستخدم لغة السينما ؟ وهل ينشأ تأثيره الكلّى من تكوين التفاصيل البصرية، المنتقاة بمهارة والملحومة معًا بوسائل التوليف"(٥٧).

إن تعريفا زائفًا للسينما يجعل المطالبة بصفة "السينمائى" كارثة نقدية؛ فهو يتركنا بدون معايير للتمييز بين الأفلام، حتى ما يتبع منها المناهج "الصحيحة". وبعدم قدرتها على إعطاء التقدير المناسب لتعقيدات الوسيط، تكتشف النظرية الراسخة امتيازًا فنيّا فى وسائل التعبير وليس بالأحرى فى الأسلوب ذى المغزى، ونتيجة لهذا تميل دائمًا إلى تقدير الخطابة والكلام المنمق الطنان على حساب الرهافة. وتقدم كتابات النظرية الأورثوذكسية على نحو مميِّز " نتائج" فجة ومتكلِّفة كنماذج للإبداع السينمائى. والأفلام المفضَّلة هى فى أحوال كثيرة جدًا أفلام دعائية، تتناقض الرهافة أو عملية التعقُّد فيها مع مبرر وجودها. إن النظرية لا تقدم معايير نستطيع أن نحدد بها الضخامة الأسلوبية فى فيلم مثل فيلم «انتصار الإرداة» لـ لينى رايفنشتال، وهو تسجيل للاجتماع الحاشد فى نورمبرج عام ١٩٣٦، صوِّر لتمجيد الطموحات والشخصيات النازية. إن تأثير الصورة، على علاته والجدير مع ذلك بالازدراء، كان مبنيًا بالتأكيد وفق التزام صارم بصيغة لندجرن. وعند الطرف الآخر من المقياس استبعدت فروض النظرية الأورثوذكسية أفلامًا كثيرة، كان ينبغى على نظرية سينما أن تمكننا على الأقل من مناقشتها، كما استبعدت أيضًا أفلامًا كثيرة يدّعى المنظِّرون أنفسهم أنهم معجبون بها. ولندجرن، على سبيل المثال، يجد فى أفلام بونويل وبيرجمان، من بين مخرجين آخرين، " تعبيرًا ذاتيًا ذا طبيعة لم يحققها أى من المخرجين السابقين عليهما"(٥٨). ومع ذلك فكل منهما رجع بانتظام إلى الطرق التى يزدريها لندجرن باعتبارها غير سينمائية. ويمكننا أن ننظر أيضًا مع لندجرن إلى فيلم "الجشع" Greed لـ ڤون شتروهايم كتحفة فنية، لكن الفيلم لا يمكن أن يكون مُعدًّا ليتناسب مع معايير المنظِّر، فهناك أفلام قليلة استخدمت بدرجة أقل التفاصيل المؤلَّفة. وإذا كان هناك مخرج، فى أى وقت مضى، فضل التراكم علي الانتقاء، فقد كان هذا

المخـرج هـو صـانع فيلـم «الجشع». وطبقًا للنظرية الأورثوذكسية فإن فيلم «الجشع» لا وجود له، طالما أنه " إذا كان نتاج التصوير السينمائى ليس سينمائيًا، فلا وجود للفيلم بالمعنى المميز لكى يُنقد"(٥٩).

هذه الثغرة الواسعة بين المعايير النظرية والحماسات المعلنة تبين مدى ضآلة مديونية وإسهام الرأى الأورثوذكسىّ الخاص بالسينما بنظرة إلى أفلام فعلية، فهو يتعامل مع البراعة الفنية بلغة المناهج لا بلغة الأفلام، كما لو أن استخدامًا " صحيحًا " للوسيط يوفر فى حد ذاته وعلى السواء ضمانة ومعيارًا للامتياز.

ونتيجة لذلك تصبح النظرية أكثر تشديدًا حيثما ينبغى أن تكون أكثر حذرًا، بفرضها التزامات على الفنان ؛ وتصبح معاونة بأقل ما يكون حيثما ينبغى أن تكون مناسبة بأقصى درجة، بتطوير قواعد النقد. وسوف يتعين على نظرية مفيدة أن تعيد توجيه الاهتمام بالفيلم عند مُشاهَدته، بتحويل التشديد من الإبداع إلى الإدراك. ولكى نصل إلى تعريف شامل وأكثر دقة للسينما كما توجد أمام المشاهد، سوف نحتاج إلى التركيز لا على محدِّد الصورة ومنضدة التوليف بل على الشاشة.

هوامش

(١) اقتبس لويس چاكويس هذا الوصف فى كتابه:

The Rise of the American Film - A Critical History, Harcourt, Brace, New York, 1956, p. 128.

(٢) انظر: Rudolph Arnheim, Film as Art, Faber & Faber, paperback edition, 1969, p.17

(٣) انظر: Vachel Lindsay, The Art of the Moving Picture, Liveright, New York, 1970, p.45.

(٤) انظر: Paul Rotha, The Film Till Now, Vision Press, London, 1949, p. 151.

(٥) انظر: Rudolph Arnheim, Film, Faber & Faber, 1933, pp. 7-8.

(٦) المرجع السابق، ص ٧ .

(٧) لندساى، المرجع المشار إليه، ص ٢١٥ .

(٨) انظر: Arnheim, Film, p. 7.

(٩) انظر: Roger Fry, Vision and Design, Oenguin, 1937, p. 228.

(١٠) المرجع السابق، ص ١٨٨ - ١٩٠ .

(١١) انظر: Clive Bell, Art, Chatto & Windus, 1924, p. 25.

(١٢) انظر: Aaron Scharf, Art and Photography, Allen Lane, The Penguin Press, 1968.

(١٣) لندساى، المرجع المشار إليه، ص ٢٢٢ .

(١٤) روثا، المرجع المشار إليه، ص ٨٨ .

(١٥) انظر: Bela Balazs, Theory of the Film, Dennis Dobson, 1952, p, 46.

(١٦) انظر: V.I.Pudovkin, Film Technique and Film Acting, Vision: May Flower, Memorial Edition, London, 1958, p. 86.

(١٧) انظر: Arnheim, Film, p. 69.

(١٨) المرجع السابق، ص ٤٥ .

(١٩) لندساى، المرجع المشار إليه، ص ١٩٧ .

(٢٠) المرجع السابق، ص ٢٣ .

(٢١) اقتباس هنرى أچيل فى كتاب :

Esthétique du Ciéma, Presses Universitaries de France, Paris, 1959, p. 24.

(٢٢) المرجع السابق، ص ١٢ .

(٢٣) مقتبس فى كتاب Theory of Film ليسجفريد كراكاور

Siegfried Kracaue, Galaxy, Oxford University Press, New York, 1965, p.183.

(٢٤) انظر: Arnheim, Film as Art, p. 175.

(٢٥) روثا، المرجع المشار إليه، ص٨٨ .

(٢٦) بالاش، المرجع المشار إليه، ص ٤٦ .

(٢٧) انظر :

George Jean Nathan, Art of the Night, Alfred A. Knopf, London, 1928, p.117.

(٢٨) انظر: Arnheim, Film as Art, p. 131.

(٢٩) المرجع السابق، ص ٣٩ .

(٣٠) انظر:

Beaumont Newhall, The History of Photography from 1839 to the Present day, Museum of Modern Art, New York, 1949, pp. 17-18.

(٣١) لندساى، المرجع المشار إليه، ص ١٣٥ .

(٣٢) فراى، المرجع المشار إليه، ص ٢٢٩ .

(٣٣) انظر: Roger Manvell, Film, Penguin Books, 1950, p. 28.

(٣٤) انظر: Arnheim, Film as Art, p. 56.

(٣٥) بالاش، المرجع المشار إليه، ص ٤٦ .

(٣٦) انظر: Arnheim, Film as Art, p. 93.

(٣٧) روثا، المرجع المشار إليه، ص ٩٣ .

(٣٨) المرجع السابق، ص ١ .

(٣٩) بالاش، المرجع المشار إليه، ص ٤٦ .

(٤٠) المرجع السابق، ص ١٢٨ .

(٤١) المرجع السابق، ص ١١٨ .

(٤٢) انظر: Sergei Eisenstein, Film Form and the Film Sencse, Meridian Books, New York, 1957: The Film Sense, p. 4.

(٤٣) المرجع السابق، ص ص ٧، ٨ .

(٤٤) بودڤكين، المرجع المشار إليه، ص ٢٤ .

(٤٥) المرجع السابق، ص ١٠٠ .

(٤٦) بالاش، المرجع المشار إليه، ص ٥٦ .

(٤٧) بودڤكين، المرجع المشار إليه، ص ١٠٠ .

(٤٨) لويس چاكوبس، المرجع المشار إليه، ص ٥٠ .

(٤٩) بالاش، المرجع المشار إليه، ص ٣١ .

(٥٠) روثا، المرجع المشار إليه، ص ٩٣ .

(٥١) بودڤكين، المرجع المشار إليه، ص ص ١٦٦، ١٦٧ .

(٥٢) المرجع السابق، ص ٢٥ .

(٥٣) انظر: Ernest Lindgren, The Art of the Film, Allen, Unwin, 1963, p. 76.

(٥٤) المرجع السابق، ص ١٦٧ .

(٥٥) لويس چاكوبس، المرجع المشار إليه، ص ١١٠ .

(٥٦) المرجع السابق، ص ٣١٣ .

(٥٧) لندجرن، المرجع المشار إليه، ص ١٦٦ .

(٥٨) المرجع السابق، ص ٢٠٧ .

(٥٩) المرجع السابق، ص ١٦٧ .

تقارير الأقلّية

إحدى الأشياء التى يكتشفها المشاهد على الشاشة هى الصورة الفوتوغرافية. وتنشأ أوجه الخلل فى المعتقد التقليدى من عدم قدرته على التعامل مع تضمينات هذه الحقيقة الحاسمة، لكن كُتّابًا آخرين حاولوا أن يضعوا "الخاصية العلمية الغريبة" لمنتجات آلة التصوير داخل نطاق إطار نظرى وليس على حوافه، وكان الناقد الفرنسى أندريه بازان الأكثر أهمية من بين هؤلاء.

وفى سلسلة مقالات نشرها فى الفترة بين عام ١٩٤٤ ووفاته عام ١٩٥٨ حاول إثبات أن جمالية ما للسينما يجب أن تدخل فى اعتبارها على الأقل طبيعة ووظيفة التصوير الفوتوغرافى. وبازان لم ينكب على كتابة " نظرية للسينما"، وكتاباته الرئيسية، التى تحويها أربعة مجلدات بعنوان " ما السينما ؟"، مجرد انتقاء من مقالاته الأكثر أهمية. وكان، بوصفه ناقداً تطبيقيًا، ميالاً بدرجة أقل من معظم المنظِّرين إلى فصل التأمل المجرد فى السينما عن الخبرة الحياتية بالأفلام.

والسينما عنده كانت من حيث الجوهر " فن الواقع". وفى تصديره لكتاباته المجمعة وصف اتجاهه الفكرى: " سوف نبدأ بالضرورة بالصورة الفوتوغرافية، العنصر الأصلى فى التركيبة النهائية، ثم نمضى من هناك لنوجز على الأقل تحليلاً، ولو أنه ليس نظرية للغة السينمائية قائمة على فرضية خاصة بواقعيتها المتأصلة فهو لا يتناقض بأية حال معها"(١). وحاول بازان إثبات أن اختراع التصوير الفوتوغرافى حقق فى النهاية مطلبًا (حاولت فنون أخرى لزمن طويل أن تُحقّقه) يتعلق بعملية سحرية يمكنها تنظيم وتملّك العالم الطبيعى عن طريق الإمساك بصورته، ومقاومة الإتلافات الناتجة عن فعل الزمن بـ " تثبيت" الصورة الخاصة بلحظة واحدة. ولقد حقق التصوير الفوتوغرافى هذه الحاجة بدرجة أكثر إقناعًا من التصوير الزيتى، مثلاً، لأن طبيعته الآلية جعلته يتشرب معالم العالم المرئى دون تفسير: فشخصية الفنان لا تتدخل بين العالم وصورته. " كل الفنون تعتمد على وجود الإنسان، والتصوير الفوتوغرافى وحده يجعلنا نبتهج لغيابه"(٢). والسينما، التى مدت قوة آلة التصوير خلال الزمن، تستمد طبيعتها من طبيعة التصوير الفوتوغرافى وتأتى جاذبيتها الجمالية من المصدر نفسه ؛ كشف الواقع.

لم يكن بازان الكاتب الوحيد، أو حتى أول كاتب يقدم هذا الرأى (وإن كانت صياغته أكثر منهجية وأشد إدراكًا لتضميناته من أى كاتب آخر). ففى أواخر العشرينيات وصف مارسيل لهربيير السينما بأنها " فن الواقعىّ " وادّعى أن وظيفتها

هى أن " تسجل بأمانة وضبط قدر الإمكان دون ترجمة أو أسلبة، وبوسائل الدقة الخاصة بها، حقيقة معينة خاصة بظاهرة ما"[٣].

وكتاب سيجفريد كراكاور المعنون " نظرية السينما: استعادة الواقعى الطبيعى"، الذى نشر لأول مرة عام ١٩٦٠، تبنى المقدمات المنطقية عند بازان ولكنه طبقها على سلسلة من النتائج بتماسك أقل وغموض أكثر، وأحيانًا على نحو مستغلق، ومع ذلك كان موقفه الأساسى من القضية واضحًا تمامًا:

" السينما من حيث الجوهر، امتداد للتصوير الفوتوغرافى، ولهذا تشترك مع هذا الوسيط فى قرابة ملحوظة بالنسبة للعالم المرئى من حولنا. والأفلام تنال ما تستحقه (من استحسان) حينما تسجل وتكشف الواقع الطبيعى ... [و] تكون مخلصة للوسيط بمدى نفاذها إلى العالم الماثل أمام أعيننا"[٤].

وهكذا كان يُنظر إلى موضوعية الصورة الفوتوغرافية على أنها تميز الأفلام عن الأشكال الأخرى: السونيتة أو السوناتة خلقت عالمًا قد يعكس الرؤية الذاتية لصانعها ؛ والفيلم سجل العالم الموجود موضوعيًا. وبناء عليه كان " فن الواقع " فنًا مختلفًا بدرجة كبيرة جدًا. وقد ابتهج بازان بتحليل الأفلام، التى كانت مقنعة جماليًا قبل كل شىء لأن صانعيها تخلَّوا عن امتيازات المبدعين لصالح واجبات المستكشف أو الباحث. إن " المفارقة التى لا ينضب معينها" الخاصة بالسينما والمستخدمة كوسيلة علمية كانت تتلخص فى أنه: "حين يكون البحث متمتعًا بالاستقلال الذاتى وفعالاً تمامًا، وخاليًا بصورة قاطعة من أى هدف جمالى، فإن جمال التصوير السينمائى يتواجد كهبة غير متوقعة"[٥]. وفى مقال آخر زعم بازان أن " الصدفة والواقع لديهما من المواهب أكثر مما لدى كل صناع الأفلام فى العالم "[٦].

وقد أصر كراكاور أيضًا على أن محاولة الدفاع عن فهم السينما كفن شوشت ولم توضح بالأحرى القضايا المهمة. واستخدام كلمة " فن" فيما يتعلق بالأفلام " يميل إلى حجب القيمة الجمالية للأفلام المخلصة بالفعل للوسيط"[٧] لأن " إقحام الفن فى السينما يعوق إمكانياتها الحقيقية. وإذا تأثرت الأفلام، تحت دعاوى النقاء الجمالى،

بالفنون التقليدية التى تفضل تجاهل الواقع الطبيعى الفعلى، فإنها تفوّت فرصة مدخرة للوسيط السينمائى"(٨).

ولكن إذا كانت السينما صادقة جداً مع نفسها حين تتشرب الواقع، فما هى الدعوى التى لديها لجذب انتباهنا ؟ وهل تختلف صورة حدث بدرجة كافية عن الحدث نفسه لجعلها جديرة باهتمامنا، مادمنا نشاهد أشياء فى السينما نستطيع أن نشاهدها فى العالم ككل ؟

بالنسبة لهذه المشكلة اقترح بازان وكراكاور من حيث الجوهر نفس الحل: الواقع يختلف عن صورته الفوتوغرافية بمدى اختلاف طريقة رؤيتنا للواقع عن طريقة رؤيتنا للأفلام. والسينما تخترق حواجز العرف، والأيديولوچية والتحيز التي تقيِّد رؤيتنا للواقع. ووفقا لكراكاور:

" بتسجيله واستكشافه لواقع طبيعى يعرض الفيلم للمشاهَدة عـالمًا لم يُرَ من قبل ... فالطبيعة المادية تُحجبها باستمرار الأيديولوچيات التى تربط إظهارها بوجه للكون، شامل إلى حد ما ... والسبب الحاسم حقًا فى مراوغة الواقع الطبيعى هو عادة التفكير المجرد التى اكتسبناها تحت سلطان العلم والتكنولوچيا"(٩).

وفى رأى بازان:

" إن عدم تحيُّز العدسات هو وحده القادر على تحرير الشىء من العادة والتحيّز، ومن كل الضباب الفكرى الذى يحول دون إدراكنا له، ويقدمه من جديد لانتباهنا ومن ثم لشعورنا. وفى صورة فوتوغرافية، صورة طبيعية لعالم لا نعرف كيف نراه، فالطبيعة فى آخر الأمر لا تحاكى الفن فحسب بل تحاكى أيضًا الفنان نفسه "(١٠).

فى رأى بازان – كراكاور تصبح الصلة مع الواقع معياراً، وتعكس كتابات بازان تطور السينما خلال الفترة التى مارس فيها النقد ؛ وارتبطت نظريته مباشرة بالحركة الأكثر تميزًا فى سنوات ما بعد الحرب؛ فقد تمثلت " الواقعية الجديدة" الإيطالية على

سبيل المثال فى أفلام مثل فيلمى دى سيكا «سارقو الدراجات» Bicycle Thieves و«أومبرتو د» Umberto D وفيلمى فيلليني «أنا فيتيللونى» I Vitelloni و«ليالى كابيريا» The Nights of Cabiria وفيلمى روسيلليني «بيزا» Paisa و«(روما) مدينة مفتوحة» Open City، وبدت هذه الأفلام " نزعة نموذجية فى السينما اليوم". وفى تحليله لفيلم «الطريق» La Strada لفيلليني وصف بازان نموذجه: " أنا لا أكتفى بقول إن آلة التصوير تصور [الشيء] بصراحة تامة، فحتى كلمة التصوير قد تكون مبالغة، إنها تعرض الشيء ببساطة تامة، أو على نحو أفضل يمكن أن أقول إنها تتيح لنا مع ذلك أن نراه"(١١).

بإخضاع صانع الفيلم للواقع يتخلَّى تمامًا عن دوره الإبداعى: الحقائق حول الناس والمجتمع كان من الصعب نقلها شأنها شأن أى رؤية ذاتية.

لا يوجد على الإطلاق شكل من «الواقعية» فى الفن لم يكن قبل كل شيء وبعمق " جماليًا " ... فى الفن، الواقع مثل الخيال ينسب إلى الفنان، والواقع بلحمه ودمه لا يتجسد فى أنسجة الأدب أو السينما بدرجة أسهل من تجسد الأهواء الأكثر مجانية للخيال"(١٢).

كان الواقع أعظم من أى رأى واحد فيه، وكان الواجب الأول لصانع الفيلم موجه نحو الأشياء والأحداث التى يصفها، وليس نحو معتقداته عنها. وقد أعجب بازان بالسينما الواقعية الجديدة لأن " الأولوية فيها أُعطيت لتمثيل الواقع قبل البنيات الدرامية"(١٣). وقد انتقد كل المخرجين الإيطاليين المجتمع "ولكنهم تعلموا، حتى حين يعرضون مواقفهم بوضوح شديد، ألا يتعاملوا مع الواقع باعتباره وسيلة. فازدراؤه لا يتطلب التزييف، وهم يتذكرون دائمًا أن العالم، قبل أن يكون قابلاً للازدراء، يحتفظ ببقائه ببساطة تامة ... والحقائق تبقى حقائق ؛ وخيالنا يستفيد منها، ولكنهم لا يرتبون أولوية لتوظيفها"(١٤).

إن الرأى " الخاص بالواقعية" فى السينما أبدى ارتيابه بوضوح فى النظرية الأرثوذكسية برمتها، وعلى الأخص التوليف – بعيداً عن كونه المصدر الرئيسى لـ" فن

السينما" - الذى أصبح مشبوها إلى أقصى حد لأنه ضحّى بالعلاقة الطبيعية بين شيء ما وسياقه، لبناء علاقة اعتباطية بين اللقطات. واعتبر بازان أن " القول المأثور عن أن السينما بدأت كفن مصحوبة بالمونتاچ أصبح قولاً مثمراً إلى حين، ولكن مزاياه استنفدت"(١٥).

المونتاچ طبقا للنموذج الروسى كان معداً لإظهار موقف لا لعرض حادثة؛ وكنتيجة لذلك عزل، وباستمرار، الأشياء والأحداث عن الخلفية التى تجعلها ذات معنى، وأجبرها على إظهار مغزى خاص بالإبداع الشخصى للمخرج. وقدم بازان هذا التعريف للمونتاچ، ومع أنه عدائىّ فقد كان قريبًا جدًا من أحد تعريفات أيزنشتاين: " خلق معنى لا تتضمنه الصور بموضوعية، وينشأ فحسب من علاقتها ببعضها البعض"(١٦).

إن فَرْض التوليف لمعنى واحد خاص بأى ظاهرة مفردة قلل من أهمية وصف الواقع. وقد تحايل كراكاور إلى حد ما للوصول إلى إيمان بالسينما باعتبارها تجليًا للواقع الطبيعى، وذلك بإصراره على أن: " من بين كل الخواص التقنية للسينما يعدّ التوليف هو الخاصية الأكثر شمولاً التى لا غنى عنها"(١٧). ومع ذلك فقد انضم ثانية إلى بازان فى التأكيد على أن الواقع غامض وأن الأفلام ينبغى أن تحترم ذلك الغموض:

" الأشياء الطبيعية محاطة بحواشٍ من المعانى عرضة لإثارة أمزجة وعواطف مختلفة وأنواع من الأفكار يتعذر التعبير عنها بالكلام ... واللقطة السينمائية لا تأخذ مكانتها الحقة ما لم تدمج المادة الخام بمعانيها المتعددة أو بما يسميه لوسيان سيڤ: الحالة المرادفة للواقع"(١٨).

ولكن مدرسة المونتاچ الروسية طمست " المعانى المتعددة" لكى تفرض رأيًا واحداً عن واقع غير متبلور. وكان مطلوبًا من المشاهد أن يثق فى المعنى الملصق بحادثة (كما فى المونتاچ المعادى للرأسمالية فى فيلم «نهاية سان بطرسبورج») ومُنع من اكتشاف أى معنى آخر فيها غير المعنى الذى أملاه القطع. وقد قال بازان إن المونتاچ " من حيث الجوهر وبحكم طبيعته الفعلية تعارض مع التعبير عن الغموض"(١٩).

وهو فى الوقت نفسه حابى المشاهد الكسول والغبى، وشجعه بعيوبه. وسينما المونتاچ، وهى تلفت الانتباه بصورة دائمة إلى مغزاها الخاص، افترضت ضمنًا سهولة انقياد المشاهد وأعفَتْه من مسئولية إيجاد روابط بين الأحداث المقدمة والتوصل إلى استنتاجات منها، فالمشاهد لن يجنى شيئًا من التدقيق فى الصورة طالما أن المشهد المونتاچى يُفهم فقط باللغة التى يفرضها المخرج. هنا ومن جديد كان بازان يوضح رأيًا، اقترحه أيزنشتاين، بإضاءة سلبية: " قوة المونتاچ تكمن فى هذا، حيث إنها متضمنة فى العملية الإبداعية لعواطف وعقل المشاهد، فالمشاهد مجبر على المضىّ فى نفس الطريق الإبداعى الذى اتخذه المؤلف فى خلق الصورة"(٢٠).

كان بازان، بتقليله من قيمة المونتاچ "التعبيرى"، يحاول أن يجعل نظرية السينما تتفق مع الممارسة السائدة. واضطر مخرجون مثل چان رينوار وأورسون ويلز ووليم وايلر إلى التخلى بدرجة كبيرة عن تأثيرات التوليف لكى يستكشفوا الإمكانيات الدرامية فى الاستمرارية غير المقطوعة للمكان والزمان. وقد لفت بازان الانتباه بفرح شديد إلى المدى الواسع للأحداث التى تعتمد على العلاقات المكانية بين الإنسان والأشياء ؛ لأنه رأى أن تجزىء هذه الأحداث طبقًا للصيغة " السينمائية " المألوفة، أى توليف لقطات قريبة، سوف يؤدى إلى تدمير معناها وتأثيرها.

فى فيلم روبرت فلاهيرتى التسجيلى عن حياة الإسكيمو بعنوان " نانوك الشمال" (١٩٢٠) يوجد مشهد يبحث فيه (رجل) النانوك عن فقمة لصيدها من خلال حفرة فى جليد القطب الشمالى، وبعد صراع طويل عضت الفقمة الطعم، وتحايل النانوك لرفع الفقمة إلى أعلى لتصبح فوق الجليد ويأسرها. والواقعة بكاملها صُورت من موضع واحد يعرض النانوك والحفرة وظهور الفقمة وأخيرًا الصراع بين الصياد والطريدة. وقد أشار بازان إلى أن المشهد لم يكن بالإمكان تقديمه على هذا النحو الرائع بطريقة أخرى، فإذا قطع فلاهيرتى جيئة وذهابًا بين لقطات قريبة للنانوك والحفرة، والنانوك والفقمة فإن المشهد سوف يفقد تأثيره، فالصراع يوجد فى المكان، وبما أن المسافة بين النانوك والفقمة هى مصدر الدراما، فإن الواقعة لم يكن بالإمكان تقديمها على هذا

النحو الرائع بطريقة أخرى تمزق استمرارها فى المكان، والتشويق المترتب على الصراع كان سيتشتت بدوره، إذا أصبحنا غير قادرين على أن نتابع بدقة من لحظة إلى اللحظة التالية الحظوظ المتفاوتة للنانوك وضحيته المستهدفة. وعن مثل هذه الظروف قال بازان: "المونتاج، الذى قالوا لنا فى أحوال كثيرة جدا إنه جوهر السينما، هو عملية أدبية وغير سينمائية بلا نزاع: اقتناص الخاصية الفريدة للسينما مرة واحدة وبحالتها النقية يعتمد على علاقة فوتوغرافية بسيطة مع وحدة المكان"(٢١).

وقد سُلِّم برأى بازان إلى حد بعيد داخل صفوف السينما التقليدية (الأشبه بالمسرح – م) التى كان المنظِّر التقليدى مجبراً عل ازدرائها، لاسيما وأن مهرجين كبار مثل كيتون وشابلن أصبح بالإمكان الآن أن يُناقشوا كصناع أفلام وليس كفنانى ڤودڤيل تصادف أن سجلت أعمالهم فى السينما. فى فيلم بَستر كيتون «الملاَّح» The Navigator تأتى لحظة، من خلال تظافر رائع بين السهو وسوء الحظ، تتشابك فيها ساق بستر مع سلك متصل بمدفع صغير، محشو وجاهز للإطلاق، وفى كل مرة يحاول فيها بستر التحرك بعيداً عن خط نيرانه، تهزّ ساقه السلك وتسحب المدفع حول الهدف من جديد. إن أى قدر من القطع بين بستر والمدفع، مهما كان تقديمه للتعرض للخطر، لا يستطيع أن يدخل تحسينات على الإحكام الغادر الذى يتابع به المدفع حركات ساق البطل.

كانت آلة تصوير كيتون غير خلاّقة تماماً، وصورت الحدث العرضى بجمود كما جسّده كيتون، ولم يكن تغيير وضعها من أجل التأثير بل كان ببساطة للحفاظ على رؤية المشاهد لبعض الأحداث المتقلبة بشدة، وبينما كان يتعين على النظرية الأورثوذكسية أن تقدم هذا الفيلم باعتباره مجرد تسجيل، فإن نظرية بازان تتسع له كأحد " المواقف التى تحتفظ ببقائها سينمائيًا طبقًا لمدى عرضها لوحدتها المكانية، [وبكونها المثال الأكثر بروزًا على] المواقف الكوميدية القائمة على العلاقات بين الإنسان والأشياء"(٢٢).

حتى فى المشاهد التى لا تعتمد تماماً على علاقة دقيقة بين الزمان والمكان، توجد فى أغلب الأحوال مزايا تستمد من إجراءات تقيد حرية آلة التصوير فى الاختيار والتفسير. وقد ضمّن لويس فيللاد، وهو أستاذ فرنسى قديم، إحدى مسلسلاته

السينمائية المعنونة " تيه منه " Tih Minh واقعة اختبأت فيها البطلة داخل سلة نزهات لكى تصحب حارسها فى إحدى مغامراته، ووُضعت السلة فوق سطح سيارته وبدأت الرحلة. وعندما خرجت السيارة من نفق عند قاع جرف صخرىّ ربط أحد الأوغاد السلة بحبل وسحبه الأوغاد الآخرون إلى قمة الجرف، وراقبت آلة التصوير الأوغاد وهم يرفعون السلة إلى أعلى، لكننا ظللنا قادرين على رؤية السيارة - حيث تبدو صغيرة جدًا فى خلفية الصورة - وهى تواصل سيرها على امتداد الطريق الساحلى، وطوال الزمن الذى كان الأوغاد فيه يفتحون قفل السلة ويقيدون " تيه منه " كنا قادرين على مراقبة السيارة وهى تشق طريقها الملتوى فى العمق، ثم تمضى وراء منعطف وتختفى عن النظر، ثم تعاود الظهور أبعد بكثير، وأخيرًا تختفى عن الرؤية حين يبتعد الطريق حول الجرف عن أفقنا.

أقل ما يستطيع أن يقوله المرء عن معالجة فيللاد لهذه الواقعة الطويلة هو أنها مؤثرة، مثل أى ترتيب توليفى، فى نقل عدم الإدراك التام للبطل بأن ثمة شىء ما خطأ، وفى جعلنا نشعر بالتلاشى التدريجى للأمل فى إنقاذ البطلة، ولكنى أظن أن المرء باستطاعته أن يمضى أبعد من هذا، فأى لقطة تقطع استمرار المشهد لكى ترينا البطل غير القلق سوف تقلل من تشويقه؛ ولأننا نراقب فقط رحلة السيارة، ونستدل على جهل البطل من مواصلته السير، فقد كنا قادرين على الاحتفاظ بالأمل فى أن يتوقف أو يغير اتجاهه ويرجع من حيث جاء (وهناك دوافع معقدة للسبب فى أنه كان يمكن أن يفعل هذا). والحق أن أول مرة اختفت فيها السيارة عن الأنظار كنا قادرين على أن نتخيل، حين ظهرت بعد ذلك مباشرة، أنها قد تعود راجعة نحونا. وحين عاودت الظهور، حتى وإن بدت أبعد، كانت خيبة أملنا جميعًا أشد ؛ إن التأثير المتميز لهذا المشهد كان يمكن أن يدمِّره نموذج ما من نماذج التوليف، يدعنا نعرف ما كان يحدث فى السيارة، وكان يمكن أن توجد دراما مختلفة، ولكن ليست هناك أسباب لافتراض أنه كان من الممكن أن تكون أفضل فى المادة أو التأثير من الدراما التى قدمها فيللاد.

«تيه منه»، و«نانوك الشمال»، و«الملاح» صُنعت وعُرضت كلها قبل أن تصبح النظرية الراسخة راسخة، ولكن النظرية لم تفسح مكانا لطرائقها. وقد اتهم بازان المنظرين الأورثوذكسيين بأنهم " يسيئون فهم معنى الأولوية المدّعاة للصورة من أجل المهمة الحقيقية للسينما، التى هى الأولوية الخاصة بالأشياء"[٢٣]. كما يميز بين خطين للتطور فى السينما الصامتة. الخط الأول هو الخط الذى اتبعته أولاً المدرسة الروسية، والمبنى على الصورة، " كل شىء يمكن أن تضيفه طريقة التمثيل على الشاشة إلى الشىء الممثَّل"[٢٤].

وبالنسبة لهذه المدرسة كانت السينما الصامتة أداة كاملة بالفعل ؛ " فى أبعد تقدير كان الشىء المرغوب فيه أن يكون الصوت قادراً على أن يلعب فقط دوراً ثانوياً أو مكمِّلا: كلحنٍ إضافى للصورة"[٢٥]. والخط الثانى تبنى الواقع كأساس له: " وهنا تؤخذ الصورة فى الحُسبان لا بسبب ما تضيفه إلى الواقع بل بسبب ما تكشفه من الواقع"[٢٦].

وقد اعتبر بازان أن أفلام شتروهايم، ومورناو، وفلاهيرتى، وكارل دراير: " مثَّلت المسحة الأكثر خصوبة فيما يسمى السينما الصامتة، وبالضبط لأن جوهر جمالياتها لم يكن مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالمونتاچ؛ فهى الأفلام الوحيدة التى تطلبت واقعية الصوت كامتداد طبيعى ... والحقيقة أن السينما الناطقة أعلنت نعى موت جمالية خاصة من جماليات اللغة السينمائية، لكنها أعلنتها بالنسبة للجمالية التى أبعدتها إلى مدى أبعد بكثير عن مهمتها الواقعية"[٢٧].

بهذه الملاحظات رجّع بازان صدى مضمون النظرية الأورثوذكسية رغم نقضه لتشديدها، كما أن أنصار المونتاچ والصورة لم يعرفوا مطلقًا ماذا يقولون عن الصوت، وقاومه معظمهم فى أول الأمر ؛ لكن قِلّة – مثل أرنهايم – استمرت فى ازدرائه كـ" إفقار جمالىّ جذرى"[٢٨] ؛ بينما قبله كثيرون، إذا أُبقى بصرامة فى حدوده: " حتى وهى مصحوبة بالصوت تظل السينما فنًا بصريًا فى المقام الأول، والمشكلة الأعظم

الخاصة بالتقنية، التى ينبغى أن تشغل بال صناع الأفلام الآن هى إيجاد أسلوب يجمع بين أفضل عناصر السينما الصامتة والخواص الاستثنائية للصوت»[٢٩].

والحق أن هذا التعريف للصورة وشريط الصوت كـ" عناصر" شكلية مميزة، كان مصدر حرج للمنظِّرين. ومضى أرنهايم إلى مدى أبعد فى هذا الاتجاه - الصورة والصوت عنده " شكلان بنائيان كاملان ومنفصلان "[٣٠]- وكان عاجزًا تمامًا عن التوفيق بينهما:

" الوحدة التى توجد فى الحياة الواقعية بين جسد وصوت إنسان قد تكون فعالة فى عمل فنى، إذا وُجدت بين العنصرين المكونين له قرابة حقيقية أكبر بكثير من انتمائهما معًا بيولوجيًا"[٣١].

ولكن منذ اللحظة التى نشاهد فيها السينما، مع بازان، باعتبارها طريقة للإمساك بالواقع لا باعتبارها " فنًا بصريًا" ؛ يتبدد الحرج، فالفيلم يُنظر إليه على أنه يتشرب الوحدات الطبيعية أو البيولوچية داخل بنيته الشكلية، وبالتالى فإن السينما الصامتة يجرى كشفها كوسيط غير تام: " الواقع ناقص أحد عناصره"[٣٢] ويصبح من السهل الرد على أرنهايم حتى وهو فى أشد حالات عناده: " من الوجهة النفسية لا يُفهم توقف الحوار كانقطاع فى الحدث السمعى، فطريقة اختفاء الصورة من الشاشة هى التى قد تقطع الفعالية البصرية"[٣٣]. وهذا صحيح تمامًا لسبب " بيولوچى" بسيط: أننا جميعًا قادرون على أن نبقى متحررين من أى التزامات، لكننا لم نتعلم حتى الآن أن نجعل أنفسنا غير مرئيين.

لقد أدت كتابات بازان خدمة ثمينة جدًا بإيجاد وسيلة للخروج من مأزق النظرية الأورثوذكسية، فالتجارب الفنية المهمة التى رفضتها النظرية الراسخة أصبحت الآن عرضة لمناقشة جادة. ومُنح أساس معقول لتقييم شتروهايم ورينوار وويلز، من بين آخرين، ومع ذلك فتحليلات بازان للأفكار الخاطئة والفضائل الأسلوبية لم ترق إلى مستوى نظرية مقنعة، ولم توفر بياناته النظرية أساسًا للكثير من ميوله وتعاطفاته كناقد. وينزع بحثه إلى خلق عقيدة متزمتة مثل العقيدة الأورثوذكسية بالضبط، وهى

النزعة التى أدركها كراكاور تمامًا وهو يقنع نفسه بازدرائه للفيلم التاريخى وسينما الفانتازيا بسبب "صفتهما غير السينمائية المتأصلة"(٣٤).

وقد آمن بازان أيضًا، رغم الحذر المتكلف الذى قيد به بياناته العامة، بامتياز مجموعة خاصة من التجارب التقنية، وهكذا ففى مقال له عن چان رينوار، وهو مقال يجب أن يعد أحد أرفع الإنجازات فى النقد السينمائى – يكتب:

" رينوار هو المخرج الذى فهم على أحسن وجه الطبيعة الحقيقية للشاشة، وحررها من التشابهات الملتبسة مع التصوير الزيتى والمسرح. وباللغة البصرية تُعادَلُ الشاشة عادة بإطار لوحة، وتُعادَلُ مسرحيًا بخشبة المسرح القديم. وهذه التشابهات تؤدى إلى تنظيم للمادة البصرية التى تُكوَّن بها الصورة فيما يتعلق بأضلاع المستطيل ... ولكن رينوار فهم بوضوح أن الشاشة كانت ببساطة النظير لمحدِّد الصورة فى آلة التصوير، ولهذا فهى ليست إطارًا [يمكن أن يحصر كل ما يوجد لكى يصبح مرئيًا] ولكنها نقيضه: قناع، بقدر ما تبعد وظيفته الواقع فإنها تكشفه [لأنه يقوِّى اختيارًا من منظر يوجد خارج نطاق رؤية آلة التصوير]؛ وما يعرضه يستمد قيمته مما يخفيه"(٣٥).

هذا صحيح وكاشف فيما يتعلق بجانب واحد من أسلوب رينوار، ومفيد نظريًا فى تعريته للمبدأ الإنشائى فى النظرية الأورثوذكسية، لكنه زائف ومحدود بوجه عام، بتقييده تعريف الطبيعة الحقيقية للشاشة. وطالما أن الشاشة تتضمن حدودًا، فمن المؤكد أن امتياز الفنان يكمن فى قراره باستخدام أى من جانبيها: جانب " القناع " أو جانب " الإطار ". وقراره يقول لنا الكثير عن مواقفه ومناهجه لكنه لا يقول شيئًا عن كيفية فهمه للوسيط.

لقد أخطأ بازان فى مهمته النقدية الخاصة بالدفاع عن الواقعية فى سبيل "المهمة الحقيقية للسينما". وبياناته النظرية تهدد نزعة نقاوة الشىء بضيق أفق، بقدر ما تفعل البيانات النظرية عن الصورة. ورغم تحفظات وتنصّلات بازان المصوغة بدقة تصبح النظرية الواقعية متماسكة فحسب إذا طابقنا "جوهر" السينما بجانب واحد من جوانب الفيلم – وهو النسخ الفوتوغرافى. وبتعريف النظرية الواقعية للسينما استنادًا إلى أحد مقوماتها فإنها تشبه النظرية الأورثوذكسية، عندما تقوم بخلق معيار ما، بعيدًا عن

الأفضلية، من أجل جوانب خاصة فى التقنية السينمائية. كلتا النظريتين مالت إلى جانب دون آخر لصالح أشكال معينة من التأثير السينمائى، وبتعبير آخر لصالح أنواع معينة من موقف خاضع لشكل سينمائى. وعقيدة الصورة تعيِّن قيمة الجودة على أساس فرض الفنان لنظام على سطح الواقع المشوش والخالى من المعنى، وعقيدة الشيء تستمد حكمها من اكتشاف الفنان للمعنى والنظام فى الواقع، وكل من هذين الموقفين يفترض مقدماً فلسفة وحساسية ورؤية - وهو مجال ينبغى أن يتركه المنظِّر مفتوحاً أمام صانع الفيلم ليستكشفه ويقدمه.

* * *

هوامش تقارير الأقلية

(١) انظر:

André Bazin, Qu'est-ce que le Cinéma ?, 4 Vols., Les Editions du Cerf, Paris, 1958, 1959, 1961, 1962. Vol, I, p. 9.

(٢) المرجع السابق، ص ١٥ .

(٣) اقتبسها آچيل فى كتاب: Esthetique du Cinema, p. 40.

(٤) انظر: Kracauer, Theory of Film, Oxford University Press, New York, 1965,p. ix.

(٥) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الأول، ص ٣٧ .

(٦) المرجع السابق، ص ٤٣ .

(٧) كراكاور، المرجع المشار إليه، ص ٣٩ .

(٨) المرجع السابق، ص ٣٠١ .

(٩) المرجع السابق، ص ص ٢٩٩ – ٣٠٠ .

(١٠) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الرابع، ص ١٢٤ .

(١١) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الأول، ص ١٨ .

(١٢) المرجع السابق، ص ٢٠ .

(١٣) المرجع السابق، ص ١٣٨ .

(١٤) المرجع السابق، ص ١٥ .

(١٥) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الأول، ص ٧٤ .

(١٦) المرجع السابق، ص ١٣٣ .

(١٧) كراكاور، المرجع المشار إليه، ص ٢٩ .

(١٨) المرجع السابق، ص ص ٦٨ – ٦٩ .

(١٩) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الأول، ص ١٤٤ .

(٢٠) انظر: Eisenstein, The Film Sense, p. 144.

(٢١) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الأول، ص ١٢٣ .

(٢٢) المرجع السابق، ص ١٢٩ .

(٢٣) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الثانى، ص ٤٨ .

(٢٤) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الأول، ص ١٣٢ .

(٢٥) المرجع السابق، ص ١٣٤ .

(٢٦) المرجع السابق، ص ١٣٥ .

(٢٧) المرجع السابق، ص ١٤٦ .

(٢٨) انظر: Arnheim, Film as Art, p. 188.

(٢٩) انظر: Lindgren, The Art of the Film, pp. 94-5.

(٣٠) انظر: Arnheim. Film as Art, p. 170.

(٣١) المرجع السابق، ص ١٦٧ .

(٣٢) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الأول، ص ١٣٥ .

(٣٣) انظر: Arnheim, Film as Art, p. 173.

(٣٤) كراكاور، المرجع المشار إليه، ص ٧٩ .

(٣٥) انظر: Bazin, Cahiers du Cinéma, no. 8, January 1952, p. 26.

نحو أسلوب غير برجوازى لآلة التصوير

بريان هندرسون

هذا المقال، الذى كُتب عام ١٩٧٠، يوفِّر نموذجًا قيِّما لفحص نصٍّ فحصًا دقيقًا ومكثفًا ؛ ولتمييز مفاهيمى شديد العناية بالتفاصيل بين المبادئ الشكلية المتباينة، ولتفصيل دقيق للعواقب الأيديولوچية المترتبة على اختيارات صانع الفيلم الشكلية أو الأسلوبية. ولأنه أصبح الحجة فى أحوال كثيرة، فإن چان لوك جودار هو من يوفر الدافع والمادة الأساسية لاستكشاف علاقة السينما بالواقع أو بالأيديولوچية، والتضمينات السياسية فى التصميم الأسلوبى.

يميز هندرسون استخدام اللقطة الطويلة فى أفلام جودار الأحدث وعلى الأخص فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، بمقارنتها أولاً مع اللقطات الطويلة لمورناو، وأوفلس، وفيلليني ثم ربطها بعدئذ بالانقلاب الجذرى – الذى أحدثه جودار– فى المغزى التقليدى لطريقة استخدامها. وعلى امتداد المقال ينمى هندرسون أيضًا تمييزات حادة بين المونتاچ وفن التلصيق (الكولاچ)، وبين فن التلصيق و" بنية الشريط band "(المستمد من الواقع – م) كمبادئ تنظيمية فى عدة أفلام لجودار، وبين الصوت والبنية البصرية باعتبارها المبدأ الحاكم فى أفلام مختلفة له. ومحصلته الختامية لاستخدام اللقطة الطويلة فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» تسطِّح ولا تلغز المظهر السطحى البرجوازى، وهى محصلة شاملة وجسورة، تحاول إثبات أن جودار يرفض كلاً من المونتاچ وعمق المجال، والمدارس التوأمية للاتساقات الهائلة فى تاريخ السينما لكى يستهل أسلوبًا يُكرَّس لنقد العالم كما يُرى، حتى على شاشة سينما. ولا يتناول جودار بالتفصيل " الجوهر البرجوازى الواهن والمسطح تمامًا " للمظاهر الخارجية، لكنه فقط يعاينه

وينقده. وبأسلوب واقعى وصريح ونقدى مثل أسلوب آلة تصوير جودار الذى يثنى عليه يمضى هندرسون نحو توسع فى نماذج نظرية للأفلام فى شكلها التام، وللأفلام بوصفها كليات، وهو ما طالب به فى أول الأمر فى مقاله " نموذجان لنظرية السينما ".

* * *

طور جودار أسلوباً جديداً لآلة التصوير فى فترته الأخيرة(١). عنصره الرئيسى لقطة متحركة track بطيئة عامة تتحرك فيها آلة التصوير جانبياً فقط- عادة فى اتجاه واحد فحسب (من اليسار إلى اليمين أو من اليمين إلى اليسار)، وأحياناً برجوع مزدوج (من اليسار إلى اليمين ثم من اليمين إلى اليسار، وبعدئذ من اليمين إلى اليسار ثم من اليسار إلى اليمين) - أمام منظر لا يتحرك، أو إذا توخينا الدقة فى القول منظر لا يتحرك أى حركة لها علاقة ما مع حركة آلة التصوير. والأمثلة على هذه اللقطة هى ثلاثية السيارات أو اللوح الثلاثى: الطريق العام للسيارات السائرة فى عكس الاتجاه فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، كوم حطام السيارات فى فيلم «واحد زائد واحد»، وخط تجميع السيارات فى فيلم «أصوات بريطانية» British sounds، ومعظم المناظر الداخلية بأداء فرقة الـ ستونز Stones فى فيلم «واحد زائد واحد» ؛ ومناظر حرب العصابات الكثيرة فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» (إننى أحييك أيها المحيط العجوز) ؛ ولقطة جامعة نانتير وما يحيط بها فى فيلم «الصينية» La Chinoise. وقبل أن ندرس هذه اللقطة كجزء من تعقد أسلوبى، وفى السياقات المختلفة التى ظهرت فيها، لابد أن ندرس اللقطة فى حد ذاتها - بنيتها وتضميناتها كلقطة.

أولاً: يجب أن نميز اللقطة المتحركة عند جودار عن لقطات أخرى كثيرة فى تاريخ السينما، فهى ليست، قبل كل شىء، حركة أمامية لآلة التصوير، تثبت عمق المكان، كما يفعل مورناو، فلقطة جودار المتحركة، لا تتحرك إلى الأمام ولا إلى الخلف فى المكان، ولا تتحرك أى حركة قطرية أو قوسية، ولا تتحرك بأية زاوية، بل تتحرك وبالتحديد

بزاوية قدرها ٩٠ْ على المنظر الذى تصوره؛ أى أن اللقطة المتحركة عند جودار تقع بالضبط على امتداد خط صفر ْ /١٨٠ْ والمناظر والموضوعات التى تنصب عليها هذه اللقطات تقع أيضًا على امتداد خط صفر ْ /١٨٠ْ، الذى هو علاوة على ذلك يوازى بالضبط خط آلة التصوير.

هذه الأسلبة الصارمة، التى يكون فيها سطح مستوٍ أو أسطح مستوية لموضوع مطابقة بالضبط للسطح المستوى الفنِّى، هى أسلبة فريدة فى السينما وتعطى للقطة وبدرجة كبيرة جدًا شكل لوحة زيتية ذات بعدين. وثمة استثناء جزئى للقاعدة هو تلوِّى آلة التصوير فى لقطة ازدحام المرور فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، فـ" تغير زاويتها" الطفيف يسارًا ويمينًا وهى تتحرك جانبيًا يجعلها تتخلف عن أو تسبق بدرجة طفيفة المنظر الذى تصوره، وهو نوع من الاعوجاج فى مستوى اللقطة، والانحراف فى المكان – الزمان المستمرين. ومع ذلك يظل الخط الأساسى لحركة آلة التصوير مستقيمًا تمامًا، وموازيًا للمنظر. والانحرافات الأكثر جوهرية عن اللقطة المتحركة الجانبية هى لقطة الحركة المشهدية للسهرة الموسيقية فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع، التى تظل فيها آلة التصوير فى مركز المنظر وتدور ٣٦٠ْ، واللقطة فى فيلم «واحد زائد واحد» التى تدور فيها آلة التصوير ٣٦٠ْ حول الاستوديو حيث تعزف فرقة الـ ستونز. فى اللقطة الأولى تكون آلة التصوير فى مركز دائرة، وفى اللقطة الثانية تكون عند محيط الدائرة، ولكن فى كلتا الحالتين يوجد شعور بموضوع دائرى يُحوَّل إلى موضوع مسطَّح أو خطِّى: هذه اللقطات تشبه اللقطة المتحركة الجانبية، وتتلاءم بسهولة مع أحجام لقطات تصفُّها مع تلك اللقطات بحيث يكون طرف الواحدة منها مع طرف الأخرى.

ثانيًا: اللقطة عند جودار لا تشبه اللقطات المتحركة عند أوفلس التى تعتبر جوهريًا – رغم أنها غالبًا جانبية ومن ثم تشبه من الوجهة الشكلية لقطة جودار – لقطات متابعة following (يجب الإشارة هنا إلى أن معجم الفن السينمائى، أحمد كامل مرسى، ومجدى وهبه، يضع مصطلحى اللقطة المتحركة واللقطة المتابعة فى بند واحد، ويشرحهما بوصفهما حالة واحدة دون أن يضع فى الاعتبار حالة مثل حالة جودار – م).

إن أوفلس يتحرك ليتابع شخصياته، وليزودها بالحركة أو ليصاحب حركتها، ولقطاته المتابعة تتركز حول وتمتلئ بحياة وحركة مستمدتين من شخصياته، أى من أفراد. أما جودار فإنه مثل أيزنشتاين " يرفض المفهوم الفردى للبطل البرجوازى" وتعكس هذا لقطاته المتحركة، وآلة تصويره لا تخدم فرداً ولا تقدم شيئًا إلى آخره. وهى لا تبدأ حركة لتتبع شخصية، وإذا التقطت شخصاً ما فى أثناء حركتها فإنها تتركه خلفها كأن الأمر مصادفة (العمال وڤيازيميسكى فى اللقطة المشهدية للحفلة الموسيقية واللقطة بأداء چوليت بيرتو فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»). كما أن لقطات أوفلس المتابعة – ولو أن البعض يجادل فى هذا الشأن – هى من حيث الجوهر لقطات غير انتقادية تجاه موضوعاتها، بينما جوهر اللقطة المتحركة عند جودار هو بُعدَها النقدى تجاه ما تعاينه، علاوة على ذلك فإن أوفلس يستخدم تقنية عمق المجال كثيراً لإدخال أشياء فى خلفية المنظر بين الشخصية وآلة التصوير، وهو ما لا يفعله جودار.

ثالثًا: لقطة جودار لا تشبه اللقطات البانورامية واللقطات المصاحبة القصيرة عند فيللينى، مع أن الأخير يستعرض أيضًا أشخاصًا ثابتين فى المكان لا أشخاصًا متحركين، أى " يكتشَف" هُمْ فى المكان فى أثناء تحرك آلة التصوير. وهناك فرقان أساسيان: الفرق الأول أن آلة تصوير فيللينى تؤثر فى شخصياته، وتخلق فيها حياة أو تهبها حياة. أما آلة تصوير جودار فإنها لا تؤثر فى الواقع الذى تكشفه ولا تتأثر به. وهناك جدل مختلف لآلة التصوير عند كل منهما: آلة تصوير فيللينى تتفاعل مع الواقع، تَمَسُّ وتُمسُّ، تُحدِث وتسجِّل تأثيرات، بينما آلة تصوير جودار تَتَّخذ موقفًا من الواقع، من الخارج، وغير متحيِّز. الفرق الثانى، أن اللقطات المصاحبة عند فيللينى لقطات ذاتية دائمًا؛ بمعنى أن عين آلة التصوير هى عين الشخصية. فى فيلم "٨ ١/٢ "، تفاعلات الشخصيات مع آلة التصوير هى تفاعلاتها مع چيدو ؛ والألم الذى نشعر به عندما نراها هو ألم چيدو؛ ولأن لقطات فيللينى المصاحبة ذاتية فإنها تكون غالبًا فى نطاق اللقطة القريبة المتوسطة أو اللقطة القريبة، مصحوبة أحيانًا فقط بوجوه تدخل فى المنظر ؛ أما لقطات جودار المتحركة، غير الذاتية على الإطلاق، فإنها تكون عادة لقطات عامة مُتَبَنِّية إلى حد كبير حادثة ما وسياقها بقدر الإمكان، كما أن فيللينى أيضًا يُدخِل

العمق بوضع الشخصيات والأشياء فى عدة مستويات، بعضها قريب جداً من آلة التصوير، والبعض الآخر بعيد عنها، لخلق المفاجأة والتنوع عندما تتحرك آلة التصوير أمامها. بينما يتحاشى جودار العمق: ويرتب شخصياته فى مستوى واحد فقط - ولا يوجد شىء أقرب إلى آلة التصوير من شىء آخر. والتسطيح الناتج عن لقطات جودار، وعلى الأخص فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» هو ما سوف نناقشه أدناه.

لقطة جودار المتحركة هى نوع من أنواع اللقطة الطويلة[٢]، وفى الأغلب الأعم نوع من لقطة مشهدية[٣]، ولكنها تحوى القليل أو قد لا تحتوى على شىء من السمات المميزة، بالتعبيرات التى ناقش بها بازان ودافع عن اللقطة الطويلة والأساليب السينمائية المبنية على أساسها، ففى لقطة جودار هناك استمرار للمكان والزمان الدراميين، وهو الأمر الذى يتعذر اختزاله بالنسبة للقطة الطويلة (والحق أنه تعريفها الفعلى) ؛ غير أن هناك تجنباً صارماً لعمق المجال، الذى يُعدّ عند بازان جوهر اللقطة ، أو الأهمية الأعظم لاستخدامها. وكما ذكرنا فإن الأطر (الكادرات) عند جودار مسطحة، ومركبة فيما يتعلق بالمستوى الذى تشغله شخصياته، والمستويات الأخرى، حيث توجد، تُستخدم فقط مثل ستارة المسرح الخلفية بالنسبة لهذا المستوى، ليس فقط عمق المجال بل أيضاً القيم التى اكتشفها بازان فى عمق المجال هى ما تجنبته صيغة جودار للقطة الطويلة (وتجنبها جودار الحديث عموماً): وهذه القيم هى نزعة واقعية أشد، مشاركة أعظم من جانب المشاهد، وإعادة إدخال الغموض فى بنية الصورة السينمائية. من الواضح أن جودار ليس واقعياً ؛ وفى فيلم «الصينية» على وجه التخصيص يتبرأ من الجماليات الواقعية (عند بازان وآخرين): " الفن ليس انعكاساً لواقع ؛ إنه واقع ذلك الانعكاس". وأسلوب جودار الأحدث لا يتطلّب المشاركة الفعّالة للمشاهد، ولكن ليس بالمعنى المقصود عند بازان والمتعلق باختيار ما يَرَى المشاهد داخل نطاق صورة متعددة الطبقات، والمتعلق كذلك على الأرجح بوضع روابطه الأخلاقية الخاصة داخل نطاق تلك الصورة أيضاً. يقدم جودار بدلاً من ذلك بنية تركيبية ذات طبقة واحدة وعلى نحو لا يمكن إنكاره، يجب على المشاهد أن يفحصها نقدياً، ثم يقبلها أو يرفضها، فالمشاهد ليس مغوياً بالصورة، ولا يحدد اختيارات

داخلها ؛ وإنما يقف خارجها ويحكم عليها ككلّ. ومن الواضح أيضًا أن جودار فى أفلامه التالية ليس معنيًا بالغموض - فمن خلال تسطيح الإطار وشفافية الأداء يسعى إلى إزالة الغموض. وهكذا فهو لا يستخدم اللقطة الطويلة لأسباب تقليدية ؛ وإنما حقيقة الأمر أنه يوظف اللقطة الطويلة واللقطة المتحركة لأهدافه الخاصة.

ثمة آلة تصوير تتحرك ببطء، على جانب المنظر الذى تُصوِّره. إنها تتعقب. ولكن ما هى النتيجة حين تُعرض محتوياتها على شاشة ؟ إنها شريحة أو شريط رفيع من الواقع يكشف نفسه ببطء. وجدارية أو لَفَّة كالبردى يُدوِّن عليها وثيقة تنبسط أمام المشاهد ثم تلتفُّ ثانية بعد أن يشاهدها. ولكى نفهم طبيعة هذه الشريحة البصرية لابد أن نذهب إلى ما بعد اللقطة المتحركة نفسها. هنا نواجه المشكلة الجمالية المتعلقة بالأجزاء والكليات: إن اللقطة المتحركة عند جودار ليست إلا أحد العناصر فى تعقد أو بيان أسلوبى كامل وثرىٍّ على نحو لافت للنظر، وهى تتبدى لا فى عزلتها، بل فى تضفيراتها الشكلية مع أنواع أخرى من اللقطات، ومع الأصوات. إن اللقطة المتحركة، باختصار، لا يمكن إدراكها بعيداً عن السياقات المختلفة التى تظهر فيها - فهى ذات معنى مختلف ووظيفة شكلية فى أفلام «الصينية» و«عطلة نهاية الأسبوع»، وحتى فى مواضع مختلفة داخل الفيلم الواحد نفسه. وعلاوة على ذلك فإن مسألة "السياق" ليست بسيطة كما قد يبدو، فكل من الأفلام الأحدث لجودار مبنى على تصور أو مجموعة افتراضات معقدة لعلاقة آلة التصوير/ الصوت، ولا يوجد افتراضان متشابهان بين هذه الافتراضات. إن همَّنا الأساسى هو البنية الشكلية لفيلم «عطلة نهاية الأسبوع» والدور الخاص للقطة المتحركة فى تلك البنية ؛ أى علاقة الجزء الشكلى بالكل الشكلى. ومع ذلك فإننا لن ندرك أيًا من أوجه فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» ما لم ندرك تلك اللقطة المميزة للفيلم فى السياقات البديلة للأفلام الأخرى الأحدث، وما لم نفهم المبادئ الشكلية لتلك الأعمال نفسها، فاستخدام اللقطة المتحركة فى أفلام أخرى يوضح استخدامها فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، والمبادئ الشكلية للأفلام الأخرى تدخل فى منظور المبدأ الشكلى لفيلم «عطلة نهاية الأسبوع» نفسه.

يتضمن فيلم «الصينية» بعض الأمثلة المهمة على اللقطة المتحركة، حتى وإن كان الفيلم غير مبنى بأية حال على هذه اللقطة، التى بنى عليها فيلما «عطلة نهاية الأسبوع» و«واحد زائد واحد». (فى الأفلام الأحدث، الكلُّ هو غالبًا رابطة بين اللقطات المتحركة ؛ وفى فيلم «الصينية» الكلُّ هو رابطة بين أنواع كثيرة من اللقطات، القليل منها نسبيًا لقطات متحركة). هناك أولاً اللقطات اللافتة للنظر المصوَّرة من الشرفة، التى تُنسَّق فيها الحركة داخل الشقة بعناية فيما يتعلق بطريق، آلة التصوير، من خلال تنويعات حسابية مختلفة، على امتداد النوافذ الثلاث للشقة وجداريها وحائطها الخلفى. وهناك ثانيًا استخدام اللقطة كنوع خاص من التوثيق. فعندما تصف ڤيرونيك وعيها بالتناقضات الاجتماعية فى نانتير تتحرك آلة التصوير ببطء (من اليمين إلى اليسار) عبر المنازل المتهالكة والمكتظة بالسكان للعمال الجزائريين الذين يعيشون بالقرب من الجامعة، ثم تأتى لتستقر أخيرًا عند البنايات العصرية السريعة الإنجاز لمنشآت الجامعة. أكواخ العمال مسطحة وأفقية ومبانى الجامعة مرتفعة وعمودية، ولكن اللقطة صُممت بحيث لا يتعين على آلة التصوير أن تتحرك للخلف لكى تستوعب المبانى العالية القوية – فهى تستوعب كل شىء داخل منظور واحد. أيزنشتاين (فى مثل هذا الموقف – م) قد يقطع من لقطة لشىء إلى لقطة لشىء آخر، ويقوم بإحداث التجاور نيابة عن المشاهد، ويلغى علاقات الزمان والمكان لكى يجعل علاقة اجتماعية ما واضحة المعالم. لكن جودار يتقيد بعلاقات الزمان والمكان ويدع المشاهد يستنتج العلاقة الاجتماعية. ولقطته ترسِّخ النسب الحقيقية للتباين الشديد والقرابة اللصيقة. وهو يفعل هذا بفضل استمرارية المكان والزمان الدراميين فى اللقطة الطويلة، التى يُظهرها هذا الاستخدام كأنه هو ذاته شكل من أشكال المناظرة أو البرهنة ؛ فاللقطة لها علاقات داخلية خاصة، ولها منطق خاص. هذا المثال على اللقطة يبدو مثالاً بازانيًا، لكن جودار، بعيدًا عن إخلاصه للواقعىّ، ينزع هذا الجزء الصغير جدًا من مادة سينمائية من أساسها فى المكان الواقعى ويصفها وسط مقال سينمائى نظرى. إن جودار يسخِّر الشىء الواقعىّ لخدمته – ويتجاهل شكل الشىء الواقعى ذاته، ويخضعه باستمرار لبنيته الشكلية

الخاصة. وعلاوة على اللقطات المتحركة يتضمن فيلم «الصينية» أيضًا عدة لقطات طويلة ثابتة - الحواران بين ڤيرونيك وچيوم، ومنظر الاغتيال - بالإضافة إلى بنيات المونتاج (أو الكولاچ). (أصبح من المألوف أن يقع صناع الأفلام العصريون بين أيزنشتاين وبازان حيث يجمعون بين تقنيات التوليف واللقطة الطويلة بأساليب متنوعة ومميِّزة). يبدو المبدأ الشكلى عمومًا فى فيلم «الصينية» كأنه كولاچ، وهو أيضًا المبدأ الشكلى لفيلم «امرأة متزوجة» A Married Waman، وأجزاء من فيلم «نشوة المعرفة» Le Gai Savoir وبالتأكيد فى فيلم «الحقيقة» Pravda.

الفرق بين المونتاج والكولاچ مسألة معقدة، ويستخدم نقاد السينما مصطلح كولاچ دون شرح معناه أو حتى توضيح الفرق بينه وبين المونتاچ، وهناك أحيانًا إيحاء بأن قطعة الكولاچ أقصر وأكثر تشظِّيا من قطعة المونتاچ، ولكن هذا لم يثبت بعد. فنادرًا ما يستخدم صناع الأفلام العصريون أى لقطة أقصر من لقطة أيزنشتاين العادية فى فيلم «المدرعة بوتمكين». وعلاوة على ذلك فإن الكولاچ كما يمارسه صناع الأفلام العصريون يسمح باللقطات الطويلة واللقطات المتحركة ؛ بينما المونتاچ كما مارسه أيزنشتاين لم يسمح بذلك. يبدو واضحًا، إذن، أن الفرق بين المونتاچ والكولاچ يكمن فى الوسائل المختلفة التى يجمعون ويرتبون بها الصور، لا فى طول أو طبيعة الصور ذاتها، فالمونتاچ يجزئ الواقع لكى يُعيد تشكيله فى نماذج تركيبية عاطفية وفكرية منظمة بدرجة عالية، بينما الكولاچ لا يفعل هذا ؛ فهو يجمع أو يلصِق أجزاءه معًا بطريقة لا تتغلب تمامًا على تشظِّيها. إنه يسعى لاستعادة أجزائه كأجزاء، وفيما يتعلق بالشكل إجمالاً، فهو يحاول أن يظهر العلاقات الداخلية بين أجزائه، بينما المونتاچ يفرض عليها مجموعة من العلاقات، والحقيقة أنه يجمع أو يخلق أجزاءه لإنجاز خطة موضوعة من قبل. (هذه النقطة سوف تناقش بدرجة أكبر فيما بعد عند مقارنة مبدأ الكولاچ بالتنظيم البصرى لفيلمى «عطلة نهاية الأسبوع» و«واحد زائد واحد»).

فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» يختفى تقريبًا مبدأ الكولاچ، والعناوين المقحمة - التى تبيِّن اليوم والساعة، ومقياس سرعة سيارة، وأسماء مشاهد مثل "حفلة موسيقية

فعْليّة"، و"مناظر من حياة الريف" – تستخدم كانقطاعات داخل نطاق اللقطات وبين المناظر، ولكنها جميعًا تستخدم داخل نطاق استمرارية الصورة الفريدة للفيلم. ولا تتفاعل مع صور اللوحات الزيتية لتكوين نماذج مونتاجية كما فيلم «الصينية» بل على العكس: فبينما تكون اللقطة المتحركة فى فيلم «الصينيَّة» عرضية، فإنها فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» تصبح اللقطة الرئيسية: ويطمح الفيلم بكامله إلى حالة هذه اللقطة. والقطعات هى مجرد قطعات رابطة ؛ فما أن يخرج الفيلم من شقة باريس حتى يصبح لقطة متحركة واحدة من مسافة ثابتة على امتداد الطريق العام وعبر المنظر الطبيعى للريف. والحق أن فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» يقترب من هذا الشكل النموذجي بالتزامه الملحوظ بمدى واحد لآلة التصوير – فهو مصور بالكامل تقريبًا فى لقطة واحدة. وهكذا فإن «عطلة نهاية الأسبوع» هو الفيلم الذى تتوافق فيه على نحو وثيق جدًا اللقطة المتحركة مع المبدأ الشكلى الخاص بالكلّ، وهى ليست فحسب لقطته المميزة، بل إن الكلَّ الخاص بفيلم «عطلة نهاية الأسبوع» هو ذاته شريط band بصرىّ متواصل يكشف نفسه على امتداد محور خطىٍّ. وفيلم «واحد زائد واحد» تنويعة مهمة لخطَّة فيلم «عطلة نهاية الأسبوع». وهو مكوّن تمامًا تقريبًا من لقطات طويلة جدًا، وكلها تقريبًا لقطات متحركة من الصنف الذى وصفناه أعلاه – لقطات بطيئة، ومن مسافة ثابتة، ومن اليسار إلى اليمين و/ أو من اليمين إلى اليسار. ومع ذلك فجودار هنا يقطع بين حالتين رئيسيتين (فرقة الـ ستونز فى الأستوديو والثوريين السود فى التجمع الذاتى) وعدة حالات ثانوية، كل منها معبَّر عنه ومصوَّر بالكامل بلغة بنية الشريط الواحد. وبناء عليه فإن جودار يقيم بنية مونتاج على سلسلة من اللقطات الطويلة – مونتاج مُبدَع إجمالاً، وإن كانت كل مكوناته، وكل المناطق المحلية فى الفيلم لقطات طويلة.

فيلم «واحد زائد واحد» مصوغ بطريقة مختلفة، ومشكَّل من شرائط بصرية متماثلة، تشبه شرائط الأغنية التى يسجلها فريق الـ ستونز، وشرائط الخبرة الثورية التى يستوعبها السود فى التجمع الذاتى .. إلخ، وكلها تنسجم مع شرائط وعى المشاهد بالخبرة المعاصرة. إن تسجيل الأغنية والتدرب على أداء دور فى الثورة ومشاهدة فيلم لجودار تتضمن جميعها مشروعًا للدمج، غير منجز بالضرورة مثل

الفيلم. ووظيفة بنية مونتاج جودار، التى تتبدل جيئة وذهابًا بين هذه الشرائط، ربما تكون محاولة للإمساك بها بالتزامن، وتصبح بالتالى رئيسية بالنسبة لمشروع دمج الفيلم(٤).

فيلم «أصوات بريطانية» مختلف فى الشكل اختلافًا جوهريًا عن بنية الشرائط فى فيلمى «عطلة نهاية الأسبوع» و«واحد زائد واحد». وبالإضافة إلى مونتاج الملاكمة من خلال العلم البريطانى، فإن الفيلم مكون بالكامل تقريبًا من لقطات طويلة، ويشمل عدة مشاهد مكونة من لقطة واحدة ؛ كما يوجد به أيضًا قليل من اللقطات المتحركة، وبالتحديد لقطة الافتتاح المتحركة الطويلة على امتداد خط تجميع السيارات، واللقطة التالية الخاصة بعمال يناقشون الاشتراكية فى اجتماع. ومع ذلك فالفيلم ككل منظم بلغة المَشاهِد التقليدية، وكل منها معبر عنه ومصور طبقًا لموضوعه؛ ولأن الفيلم يتبنى عدة موضوعات (ظروف المصانع، تنظيم العمال، تحرر المرأة، مواقف اليمين السياسى.. إلخ) فهو لا يتضمن تصورًا أسلوبيًا واحدًا. وفيلم «أصوات بريطانية» مُوقَّع لا باسم جودار فقط بل باسم جماعة دزيجا ڤيرتوف التى صنع معها الفيلم ؛ وربما كان هذا هو ما جعل الوحدة الأسلوبية للفيلم أمرًا صعبًا، ولكن فيلم «الحقيقة» الذى وقعت عليه الجماعة أيضًا يتضمن إجمالاً تماسكًا شكليًا.

الكولاچ والتنظيم بالشرائط مبدآن شكليان متباينان، وكلاهما تنظيم بصرى، ولكن كلاً منهما مبدأ شكلى للكلّ بمعنى مختلف. والمفاهيم البصرية لفيلمى «عطلة نهاية الأسبوع» و«واحد زائد واحد» هى مفاهيم مقرِّرة ومفاهيم محرِّمة – تحتاج إلى نوع معين من اللقطات والقواعد خلاف الأنواع الأخرى. والمبادئ الشكلية لهذين الفيلمين لا تربط فقط أجزاء، ولو أنها تفعل ذلك أيضًا، بل تتطلب ومن ثم تخلق أنواعًا معينة من الأجزاء لكى تحقق مخططًا موجودًا من قبل أو شاملاً. ونتيجة لهذا فإن أسلوب آلة التصوير لكل منظر فى هذين الفيلمين محدد لا بواسطة المضمون المميِّز للمنظر بل بواسطة المبدأ الشكلىّ الشامل للفيلم. وبناء على ذلك فالكثير من أنواع مختلفة من المناظر يلاقى معاملة مماثلة من آلة التصوير، الأمر الذى نراه بوضوح فى فيلمى «عطلة

نهاية الأسبوع» و«واحد زائد واحد» (منظر الطريق العام ومناظر معسكر رجال حرب العصابات فى الفيلم الأول، ومناظر التجمع الذاتى للعمال ومناظر فرقة الـ ستونز فى الفيلم الثانى). هذا هو المبدأ الشكلى بالمعنى القوى.

الكولاچ فى السينما كما فى الفنون الأخرى هو بالتباين الأكثر تغايرًا وإجازةً فى المبادئ الشكلية. والحق أنه مبدأ شكلى يكاد يكون بلا مسئولية فى آخر الأمر؛ فهو لا يتطلب أنواعًا معينة من الأجزاء ولا قواعد ولا أى مَخْرَج. ولأنه متعدد المراكز أو منزوع المركزية فإنه أولاً يربط الأجزاء كلاً منها بالآخر، وثانيًا يربط الأجزاء بالكلّ، أو يربطها بوحدة مثالية. (فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» يربط الأجزاء بالكلّ مباشرة ويربطها على نحو غير مباشر فقط بأجزاء أخرى أو بنطاق محلى). الكولاچ يعمل من الداخل، وفيما يبدو بأجزاء موجودة من قبل، يحاول أن يجد داخلها أو فى ترتيبها مبدأ ما موحِّدًا ؛ أو يجد على الأقل أرضية ما تستطيع الوقوف عليها معًا. ومبدأ الكولاچ فى فيلم «الحقيقة»، وهو كولاچ صحيح، أكثر مغامرة بكثير من هذا - فهو ينظِّم ويركِّب صورة فى انسجام مع مبدأ شكلى شامل، ومع ذلك فهذا المبدأ ليس مبدأ الكولاچ نفسه بل مبدأ شريط الصوت، الذى ينقد ويفسِّر الصور، ليس فقط باعتبارها أجزاء بل كمجموع أو كوحدة كاملة، فشريط الصوت يشكل وحدة شكلية كاملة وينقد أو يربط كولاچ الصور كوحدة كاملة. والمبدأ الشكلى للعمل إجمالاً هو العلاقة بين هذه الوحدات الكاملة، ولكن تلك العلاقة نفسها تبدو متضَمَّنة داخل شريط الصوت وبلا معنى فى الصور. كما أن تنظيم الصور أقل شدة وتماسكًا من تنظيم خطاب الصوت، ولهذا فإن الأخير يَسُودُ بسهولة.

العلاقة مع الصوت محك للفرق بين الكولاچ وبنية الشرائط عمومًا، وبما أن الكولاچ مبدأ شكلى ضعيف أو أضعف من بنية الشرائط، فلا غرابة فى أن تأثير استخدام الأصوات عليه أشد من تأثيره على التنظيم الأقوى داخل الشرائط. وأفلام «امرأة متزوجة»، و«الصينية» و«الحقيقة» جميعها كولاچات بصرية، لكن التنظيم الشكلى عمومًا لكل منها مختلف جداً، وإلى حد كبير، لأن استخدامات الصوت فيها

مختلفة، ففيلم «امرأة متزوجة» يستخدم الصوت على نحو تقليدى، كحوار مباشر أو صوت من خارج الصورة، وفيلم «الصينية» كولاچ صوتى بصورة دائمة علاوة على أنه كولاچ بصرى، وفى فيلم «الحقيقة» يصبح شريط الصوت المستقل لا التنظيم البصرى هو المبدأ الشكلى المهم. هذه القابلية للاستخدامات المختلفة للصوت تؤكد أن الكولاچ ليس فى حد ذاته مبدأً شكليًا قويًا. وفى فيلمى «عطلة نهاية الأسبوع» و«واحد زائد واحد»، وكليهما تنظيم بصرى كثيف، يكون استخدام الصوت فيهما خاضعًا ومكملاً للمبدأ الشكلى البصرى.

الفرق بين الكولاچ وبنية الشرائط يمكن أيضًا أن يكون تعبيراً عن اختلاف فى العلاقة مع مادة موضوع الجزء نفسه. ففى فيلمى «عطلة نهاية الأسبوع» و«واحد زائد واحد» تُربَط المعالجة الشكلية لكل منظر بالمفهوم البصرى إجمالاً، وهذا بدوره يُربَط بموضوع الفيلم ككل، وفى الكولاچ توجد علاقة مباشرة أو محلية مع الموضوع ؛ بينما توجد فى بنية الشرائط فقط علاقة شاملة أو كلية؛ ولهذا فإن شريط الصوت فى فيلم «الحقيقة» لا ينقد هذه اللقطة أو تلك بل ينقد مجموع صور الفيلم، فشريط الصوت مبدأ شكلى شامل بالمعنى الذى ربما لا يمكن أن تضطلع به بنية الشرائط أو الكولاچ.

فى أفلام «نشوة المعرفة»، و«الحقيقة» و«ريح من الشرق» تصبح علاقة الصوت بالصورة الموضوع الرئيسى للتساؤل والمشكلة الشكلية الأساسية، ومع ذلك فعلاقة الصوت/ الصورة مهمة أيضًا فى الأفلام الأخرى الأخيرة كما أنه من الممكن التنبؤ بأنها مختلفة فى كل فيلم منها، فالكولاچ الصوتى والكولاچ البصرى يتزامنان أحيانًا ولا يتزامنان أحيانًا أخرى فى فيلم «الصينية». وتردد شخصيتان شعاراً من كلمة واحدة فى الوقت الذى تقطع فيه آلة التصور بينهما بسرعة، وتعرض بسرعة صوراً من كتاب كوميديا أمريكى مع صوت بندقية آلية .. إلخ. وفى أحيان أخرى تُرتَّب عناصر الصوت بشكل مستقل: أغنية روك ماوية، مقاطع من شوبرت .. إلخ. والصوت مهم فى فيلم «واحد زائد واحد»، ولكن كمكمِّل للصورة بشكل أساسى، ومطابق بدرجة كبيرة جداً لتقاليد واقعية الشاشة: الصوت الذى تسجله فرقة الـ ستونز، والقراءات التى يتلوها

الثوريون السود .. إلخ. وهناك استثناء مهم هو القراءات من رواية سياسية – إباحية، حيث تُقطَع على شريط الصوت فى عدة مواضع. ويبدو الصوت أقل أهمية فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» عنه فى أى من الأفلام الحديثة الأخرى، أو على الأقل أكثر تقليدية فى استخدامه وأشد استقامة فى المعنى، كما فى تنسيق أصوات أبواق السيارات فى منظر ازدحام المرور. وهذا الاستخدام للصوت يشبه استخدامه فى اللقطة الأولى من فيلم «أصوات بريطانية»، بضجة المصنع المزعجة للآذان والتى ترسِّخ، إلى مدى أبعد بكثير من الصورة نفسها، ظروف العمل التى نحن بصددها. كل من هذين المنظرين يقدم استخداماً معبراً بدرجة عالية عن الصوت الواقعى تقريباً. ويتنبأ مشهد تال فى فيلم «أصوات بريطانية» ببنيات الصوت/ الصورة فى فيلمى «الحقيقة» و«ريح من الشرق»، حيث يجرى تحليل شفهى للتناقضات التى تواجهها المرأة فى المجتمع الرأسمالى فوق لقطة ساكنة لسلَّم و" بسطة " درج، تمشى عليها امرأة عارية. إننا نسمع تحليلاً عن الأحوال المادية ؛ ونرى الموضوع قيد المناقشة. فى مقابلة مصورة سينمائيًا بعنوان " أصوات ريتشارد موردو" (١٩٦٨) ينقد جودار أفلام الجرائد السينمائية الأمريكية لعرضها الأحداث السياسية دون تعليق أو تفسير، وموقف جودار، هنا، واضح:فـ: الأحداث/ الصور لا تتحدث عن نفسها.

فيلم «نشوة المعرفة» الذى صُنع فيما بين فيلمى «عطلة نهاية الأسبوع» و«واحد زائد واحد» هو شىء ما من لغز، فموضوعه هو العلاقة بين الصوت والصورة، لكن علاوة على بعض الصور الفوتوغرافية المقحمة بما عليها من كتابة فإن الأسلوب والتنظيم البصرى للفيلم لا علاقة لهما بالمسألة. وهناك عدة عوامل تربط الفيلم بفيلم «الصينية»: تركيزه على أناس من شباب الطبقة المتوسطة فى مكان منعزل يبحثون مشكلات النظرية الثورية، ومَقاطعهُ من الكولاچ الفكرى تربط شخصياته بالعالم الخارجى وبالمشكلات التى تدرسها، ووضْعه علامات لنموها خلال ثلاث مراحل، هى أيضًا حركات أو أجزاء الفيلم الثلاث. ومع ذلك فالفيلمان من حيث الأسلوب البصرى ليسا متشابهين، فمعظم لقطات الشخصيات فى فيلم «الصينية» لقطات طويلة مُواجِهَة وكل حوار طويل فى الفيلم – حواران بين ڤيرونيك وچيُوم، وحوار بين ڤيرونيك

وجانسون - يُجرى فى لقطة طويلة واحدة. بينما فيلم «نشوة المعرفة» مُكرَّس بالكامل تقريبا لحوارات حول الصورة/ الصوت، ويشمل عشرات اللقطات القريبة لچان بيير لود ولچوليت بيرتو ولكليهما معًا. وعندما يتحاور الاثنان تقطع آلة التصوير عليهما: من الواحد إلى الآخر، ومن الواحد إلى الاثنين معًا أو من الاثنين إلى واحد منهما، ومن الاثنين إلى زاوية مختلفة لهما معًا، تكون غالبًا زاوية عكسية. وهذا يشبه إلى حد ما القطع التقليدى الخاص بالحوار (الذى لا يستخدمه جودار قطّ تقريبًا) باستثناء تلك اللقطات التي لا علاقة لها بالحوار فى حد ذاته. ربما كانت المحاكاة الساخرة هى الهدف، أو، بما أن الحدث يجرى فى ستوديو تليفزيونى، وأن الفيلم كان مصنوعًا للتليفزيون، فربما كانت سخرية المحاكاة موجهة إلى أسلوب التليفزيون، فقطعات جودار تؤسس الشخصيتين فى عمق مجال ٣٦٠° وبزوايا ووجهات نظر متعددة، ولكن ما هو الهدف من ذلك؟ هذا تنويع شكلى بدون تماسك واضح(٥). كما أن جودار ينوّع أيضًا العناصر التشكيلية، وعلى الأخص الظلال الواقعة على شخصياته ووجوهه، وأكرر أنه ينوعها فيما يبدو بدون مبدأ.

فى فيلمى «الحقيقة» و«ريح من الشرق» تُفهَم مسألة علاقة الصوت/ الصورة بوضوح من خلال المبدأ الشكلى نفسه، فبينما يتكون شريط الصوت فى فيلم «نشوة المعرفة» بصورة رئيسية من حوار الشخصيات الموجودة أمامنا (أو بالضبط الموجودة فى مكان بعيد عن آلة التصوير)، فإن الصوت الواقعىّ أو المتزامن فى فيلم «الحقيقة» و«ريح من الشرق» يختفى تمامًا. ولأن شريط الصوت وشريط الصورة منفصلان ومستقلان تمامًا فإن المسألة تتحول الآن إلى صراع، وعلى وجه التخصيص إلى صراع للمادة الصوتية أو الصوت من أجل خلق رابطة بين شريط الصوت وشريط الصورة، والصورة فى كلا الفيلمين صورة للعالم الإمبريالى (الذى يضمِّنه جودار تشيكوسلوڤاكيا الغربيّة - المُفْسَدة) والأصوات هى أصوات نظرية جدلية تحاول فهم ذلك العالم. الأصوات تنقد وتنفى الصور، وتنقد وتنفى ذاتها مرارًا، واستقلال الصوت المواجه لاستقلال الصورة ليس موضع تساؤل، ولكن أصواتًا سابقة تنقدها وتصححها أصوات لاحقة: «لقد ارتكبنا أخطاء كثيرة، ويجب أن نعود ونصحح أخطاءنا". فى فيلم

«الحقيقة» تعيد المادة المصورة عن براغ باختصار حواراً، يحلل فيه ماركسيان لينينيان مرض المراجعة الذى يصيب تلك الصور، والعلاج المناسب للمرض. واللقطات تبدو مصوَّرة على عجل كما يبدو ترتيبها عشوائيًا إلى حد ما ؛ فأصوات النظرية الجدلية هى التى يجب أن توفِّر التماسك والتنظيم، ولو بمعنى جمالى ما. وهذا ما تفعله، كما ذكرنا، بتطوير تحليل شامل، لا لهذه اللقطة أو تلك، ولكن لشريط الصورة ككل موحد.

فى «ريح من الشـرق»، يكون الفعل الزائف فى الفيلم - وهو فيلم غرب أيديولوچى- محل تساؤل المرة بعد الأخرى (وفيما يبدو كل خمس دقائق) من جانب المادة الصوتية فى شريط الصوت. وهنا، ما يُخاطَب ويُساءَل ليس العالم الإمبريالى بصورة مباشرة بل فكرة الفيلم الخاصة عن ذلك العالم، وهكذا يأخذ النقد الذاتى خطوة أبعد، الأمر القابل للخلاف أن الانفصال التام بين الصور والأصوات أكثر تطرفًا فى فيلم «ريح من الشرق» عنه فى فيلم «الحقيقة»، حيث شريط الصوت لا يناقش بالفعل الصور نفسها بل يناقش العالم الإمبريالى، الذى ترمز إليه الصور، وبناء عليه فالأصوات والصور مجموعتان من الرموز تتعامل مع العالم الإمبريالى وتحاول أن توضحه. فى فيلم «الحقيقة» تُربط الأصوات بالصور، وفى فيلم «ريح من الشرق»، عدا مقاطع النقد الذاتى، لا يحدث هذا. ومن الممكن مع ذلك أن نوجِّه التساؤل إلى الداخل وإلى الخارج لنرى الصور فى فيلم «ريح من الشرق» عندما تُربط، كصور توضيحية، بخطاب شريط الصوت. وإذا حدث ذلك، فهذا لا يعنى أن يكون التوضيح جزءًا بعد جزء ولقطة بعد لقطة وإنما توضيحاً لعلاقة مع الكليات، وفى أى من الحالتين - الانفصال التام بين الصوت والصورة أو الصور كصور توضيحية - تكون الأصوات والصور كليات مستقلة موضعيًا أو رموزًا؛ بنيات تتعامل كل منها مع الأخرى ككليات فحسب.

ربما نكون قد توصلّنا إلى حكمين مؤقتين فيما يتعلق بالمبدأ الشكلى فى أفلام جودار الأخيرة: الحكم الأول أن التنظيم البصرى الكثيف والتنظيم الصوتى الكثيف ربما لا يتحققان معًا داخل نفس الأفلام؛ أى أن أحدهما لابد أن يكون المبدأ الشكلى

السائد ؛ حيث لا يميل فقط إلى تنظيم نفسه والسيطرة عليها بل يفعل ذلك مع المبدأ الآخر أيضًا. ويمكن الجدال بأنه لا الأصوات ولا الصور بل بالتحديد علاقتهما هى المبدأ الشكلى فى بعض أو كل الأفلام الأخيرة، ومثل ذلك التوازن الذى يوحى به هذا التصور قد يكون ممكنًا، ولكنه لم يتحقق بعد، وربما يُدرك عن قرب حين نفهم فيلم «ريح من الشرق» بشكل أفضل. الحكم الثانى أن التنظيمات البصرية والصوتية تعبر عن فروق أيديولوجية مهمة علاوة على فروق جمالية. والتنظيم البصرى، مثل التنظيم الصوتى، تفسير ونقد بكل ما فى الكلمة من معنى، وإن كان يقف على أرضية مختلفة ويتضمن تأكيدات مختلفة. والحق فيما يتعلق بفيلمى «الحقيقة» و«ريح من الشرق» أن بعض الجدليين قد يتساءلون عن الاستقلال النقدى غير المتجسِّد الذى تولت القيام به أصوات شريط الصوت، وقد يطلب آخرون أن تحدد هذه الأصوات المجهولة هويتها وتضع نفسها داخل الكلية الاجتماعية - التاريخية التى يحللونها، وهذه قضايا تُعنى بطبيعة ومجال واستقلال نظرية ثورية ومسائل جدلية أخرى لا يمكن أن نتابعها هنا، ومع ذلك فهذه القضايا رئيسية فى فهم وتحليل الأفلام الأحدث.

لقد وجدنا أن فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» هو الفيلم الوحيد فى الأفلام الأحدث الذى تكون فيه بنية اللقطة المتحركة والمبدأ الشكلى الخاص بالكلّ متطابقين تقريبًا. ولأن لقطات فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» تتعامل مع وضع واحد (وليس بالأحرى مع وضعين أو أكثر)، فهى ليست متجاورة (كما فى فيلم «واحد زائد واحد») لكنها مترابطة فحسب، كأنها تشكل لقطة طويلة واحدة متحركة مركبة. وهذه الاستمرارية تُؤكَّد بالمدى القريب الثابت لآلة التصوير الخاص باللقطة الطويلة، الذى يجعل الفيلم بكامله وحتى بما فيه من لقطات ساكنة شريطًا واحدًا من الواقع. وفى مناقشتنا للقطة المتحركة كلقطة طويلة ميَّزناها عن لقطات عمق المجال، وبهذه الطريقة وصفنا اللقطة المتحركة بتعبيرات نوع معين من التسطيح. وإذا كانت البنية الشاملة لفيلم «عطلة نهاية الأسبوع» تطابق بنية اللقطة المتحركة، فالفيلم ككل حينئذ لابد أن يبدى تسطيحًا كذلك. وعلى ضوء تمييزنا بين الأجزاء والكليات لابد أيضًا أن يكون تسطيح الكلّ مختلفًا إلى حد ما عن تسطيح الجزء ؛ وقد وُجد أن هذا حقيقى فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع».

وعلى الرغم من ذلك، يبدو التسطيح مقولة غريبة فى مناقشتنا للتنظيم الشكلى فى فيلم، لأن المقولة من ناحية تبدو مفهومًا سلبيًا، ولأنها من ناحية أخرى بلا معنى إلا فيما يتعلق بـ" العمق "، ومع ذلك فالحقيقة أن «عطلة نهاية الأسبوع» يعدّ فى حد ذاته فيلمًا سلبيًا - فيما يتعلق بموضوعه، وهو البرجوازية - من أوجه عديدة مهمة، كما أن "التسطيح" فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» وكما سنرى أيضًا، له علاقة خاصة بـ" عمق " سابق - عمق المجال هو الشكل الأساسى للصورة الذاتية للبرجوازية فى السينما.

إذا طرحنا الآن مسألة التنظيم الشكلى فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، ومسألة الجزء والكل بتعبيرات التسطيح فإن النتيجة قد تصبح غير متوقعة حقًا أو مُخيِّبة للآمال، وإذا حدث هذا، فسوف يعزى بدرجة كبيرة إلى الغموض الذى يكتنف مثل تلك التعبيرات وعلى الأخص هذا التعبير فى تحليل فيلم. وبما أن مقولة التسطيح تثار على نحو لا مفر منه هنا وفى مكان آخر، فما يعنيه قولنا هذا هو ضرورة تقديم توضيح نظرى ما. وهذه مهمة لا يمكن القيام بها هنا، وإن كان يتحتم تقديم توضيح بالحد الأدنى يُجيز تحليلنا لفيلم «عطلة نهاية الأسبوع». لا يوجد معنى واحد للتسطيح فى السينما بل الحقيقة إن له عدة معان، ليس فقط فيما يتعلق بأفلام مختلفة ولكن غالبًا فيما يتعلق بالفيلم الواحد نفسه؛ فالعمل الواحد قد يكون مسطحًا بعدة معان، أو قد يكون مسطحًا بمعنى ما حينًا وبمعنى آخر فى وقت آخر ؛ ولهذا فإننا لا يجب أن نسأل ببساطة ما هى الأفلام والمناظر " المسطحة بدرجة أكبر" من غيرها، بل يجب أن نسأل بدقة بأى معنى من المعانى تعد هذه الأفلام والمناظر مسطحة. وهناك مجال إشكالى بدرجة مساوية وهو إلى أى مدى يستخدم النقاد حكم التسطيح فى العلاقات المتبادلة التى يوجدونها بين التسطيح وأمور أخرى، وخاصة تلك الأمور المتعلقة بالموضوع والمعنى. فبوضوح لا يمكن لحكم غير مميِّز بالتسطيح أن يكون أساسًا لتفسير أو مناقشة وافية للموضوع، والربط بين " التسطيح" فى فيلم «صنع فى الولايات المتحدة الأمريكية» Made in USA أو فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، ونظرية هربرت ماركيوز عن مجتمع البعد الواحد، هو ربط عام أكثر مما ينبغى - فيما يتعلق بكلا المجالين- يصبح خاصًا باستخدامات كثيرة، والنقد يجب أن يدقّق بدرجة أكبر من هذا وإلا فإنه

يصبح غير مفيد، والأصح أننا يجب أن نسأل فى كل حالة ما هو الشكل الذى اكُتسب، من بين الأشكال العديدة للتسطيح، وما هى علاقته النوعية بموضوع الجزء و/ أو الكلّ الذى يُربط به ؟

السينما، مثل التصوير الزيتى، فن ذو بعدين يخلق وهمًا ببعد ثالث، والتصوير الزيتى مقيد ببعديه، بينما السينما غير مقيَّدة. وتهرب السينما من قيود البُعدَيْن من خلال بعدها الثالث الخاص، وهو الزمن، وهى تفعل هذا بتنويع نطاقها ومنظورها، وبتبنِّى نظرات مختلفة لموضوعها (من خلال المونتاج و/ أو حركة آلة التصوير). وتتغلب السينما على البعدين من خلال قدرتها التجوالية، وهى أيضًا صفة أوّلية فى الإدراك الحسىّ للإنسان العادى. يقول إ. هـ. جومبرتش: " حين يدور (المرء) حول نفسه يُدرك تتابع الأوجه التى تتمايل من حوله. وما نسميه " المظهر الخارجى" يتكون دائمًا من تتابع كهذا، من لحن، إذا جاز التعبير، يسمح لنا بتقدير المسافة والحجم ؛ ومن الواضح أن هذا اللحن يمكن أن يُحاكَى بآلة التصوير السينمائية لا بحامل لوحة الرسام" (الفن والوهم ص ص ٢٥٦-٢٥٧ Art and Illusion). فالسينما يمكن أن تتبنَّى نظرات عديدة لموضوع ما، بتغيير زاوية آلة التصوير إلى زاوية عكسية أو إلى زاوية أخرى، وبالانتقال من لقطة عامة إلى لقطة قريبة .. إلخ، كما يمكنها أن تلتقط حدود شخصية أو شىء ما من عدة جوانب، وباختصار فإنها تلتقطه بثلاثة أبعاد. والمونتاج وعمق المجال كلاهما ينجز هذا المشروع التجوالى، وكلاهما يخلق ويستكشف ثلاثة أبعاد، مع أنه يفعل ذلك بخطوات أو أجزاء ذات بعدين، إذا جاز التعبير. ويبدو واضحًا كيف ينجز المونتاج هذا المشروع من خلال تتابع لقطات من زوايا مختلفة وبأحجام مختلفة، كما يبدو واضحًا بنفس القدر أن حركة آلة التصوير يمكن أن تنجز تتابع الأوجه نفسه داخل نطاق لقطة واحدة، حتى فى تلك اللقطات الطويلة التى لا تستلزم آلة تصوير متحركة، قد يتحرك الممثلون أنفسهم أمام آلة التصوير ؛ أى أنهم يمشون جيئة وذهابًا، أو يمشون فى حركات قُطرية، وتتغير أحجامهم نسبيًا.. إلخ. وباختصار، فالممثلون يدورون على أعقابهم أمامنا، ويخلقون لأنفسهم زوايا ومنظورات مختلفة، وبدلاً من تجوال آلة التصوير فإنهم يتجولون أمامها، وهذا أيضًا يعتبر فوق

نطاق بُعْدى التصوير الزيتى، الذى نرى بواسطته جانبًا واحدًا فقط من الشكل البشرى، وهو الذى يرمز إلى ويوحى بشكله الكلىّ.

إن قدرة السينما على التعامل مع العمق هى بالتحديد ما يستبعده جودار فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، فآلة تصويره المتحركة، من خلال التزامها الصارم بمنظور واحد وبالمنظر وحيد الجانب فى التصوير الزيتى، تتجاهل تتابع الأوجه. والحركة الجانبية للقطة المتحركة تعزز المنظور الواحد مفضّلة ذلك على تغييره، وإلى حد كبير جدا مثلما تفعل لوحة زيتية جدارية. إن حركة آلة تصوير جودار لا تخلق تتابعًا للأوجه، بل تخلق وجهًا واحدًا لمادة موضوع يتكشف تدريجيًا، وكل من المونتاج والحركة المعتادة لآلة التصوير يضاعف الأوجه أو المنظورات المتصلة بموضوع واحد. وباستعارة مصطلح من الموسيقى فإن تتابع الأوجه يعد نوعًا من الإسهاب، فالموضوع الخاضع للبحث يُطرح من خلال تنويعات (أو آراء) متعددة من أجل استنزاف طبيعته أو مخبره أو مظهره. ولقطة جودار المتحركة لا تسهب بهذا المعنى؛ فتنويعاتها من خلال الزمن لا تكشف أبدًا مادة جديدة للموضوع، ولا تتوسع فى تقديم أو تبنّى آراء متعددة فى الموضوع نفسه كما يفعل دائما (تقريبًا) كل من المونتاج وعمق المجال، وعلى امتداد زمن لقطة متحركة تؤكّد علاقة شىء ما بآخر: ويُوسّع أو يُفصّص منظور واحد لمادة موضوع، بلا تضعيف أو حنىٍ لمنظور موضوع واحد.

ينبغى التأكيد على أن هذا التسطيح لوجه واحد صفة شكلية خاصة بالكلّ، لا بالجزء، ونحن لا نستطيع الحكم على تتابع أو اطراد وجه ما على أساس الجزء وحده، حيث إن تتابع الأوجه يكون غالبًا تتابع لقطات، والحقيقة إن كل لقطة متحركة فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» مسطحة بهذا المعنى الخاص بأحادية المنظور، غير أن ما يُنفَّذ فى لقطة واحدة قد لا يُنفّذ أو يُتمم بلقطة أخرى - وهذا هو منهج المونتاج، الذى تفسح بواسطته زاوية ونطاق لقطة واحدة الطريق لزوايا ونطاقات لقطة إثر لقطة حتى يتراكم كلٌّ موحد من الأوجه. حتى مع اللقطات الطويلة الجانبية، قد توفّر لقطة متحركة تالية رؤية مختلفة للموضوع الخاص بلقطة متحركة سابقة، وهكذا فإننا

لا نعرف حتى عندما ينتهى فيلم ما إذا كان موضوع محدد قد جرى التوسع فيه بشكل مضاعف أم لا. ولابد أن ندرس كل لقطات مشهد أو فيلم بل أن نقول ما إذا كانت اللقطات تقدم تتابعًا للأوجه خاصًا بموضوع واحد أو أنها، كما فى «عطلة نهاية الأسبوع»، تقدم وجهًا واحدًا لموضوع واحد يتكشف تدريجيًا، وبالتالى فإن التسطيح الخاص بتأثير اللوحة الزيتية الجدارية صفة مميزة أو خاصية للكلّ.

حاولنا إثبات أن فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» مسطَّح بمعنى شامل أو بنائى، وهو بذلك يتجاهل تتابع الأوجه، الذى تقرِّب به السينما البعد الثالث، وهذا تسطيح مطلق، سواءً نوَّع مشهد أو فيلم الأوجه أو لم ينوِّعها. وعمومًا فأُطُر فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» هى أيضًا مسطحة نسبيًا من نواحٍ تصويرية عديدة، وهذا التسطيح نسبىّ دائمًا، ومسألة تقريبية. والحالة الأشد وضوحًا لهذا الشكل من التسطيح أُنجزت بوضع شخصية واحدة أو شخصيات تجاه جدار أو خلفية قصيرة كما يفعل جودار فى فيلمى «المذكَّر المؤنَّث» Masculine Feminine و«صُنع فى الولايات المتحدة الأمريكية» وفى أفلام أخرى، وكما يفعل شكوليموفسكى فى كل أفلامه. وفيلم «عطلة نهاية الأسبوع» يتضمن بعض هذه اللقطات، ولكنه يتضمن أيضًا لقطات ذات عمق جدير بالاعتبار – آلة التصوير تتبع موضوعها، وهو الزوجان البرجوازيان، عبر خلفية/ منظر طبيعى مسطح أحيانًا (نقوش زخرفية كثيفة على صورة أوراق وأزهار نباتية خلف الزوجين)، وعميق أحيانًا أخرى (الطريق العام خلفهما).

غير أنه توجد أشكال أخرى من التسطيح، فلقطة الجدار القصير تنجز التسطيح ببساطة عن طريق التخلص من نطاق اللقطة العامة، وربما بالتخلص أيضًا من نطاق اللقطة المتوسطة. وتنجز اللقطة المتحركة عند جودار تسطيحًا معكوسًا بالتخلص من اللقطة القريبة واللقطة المتوسطة القريبة وغالبًا من نطاق اللقطة المتوسطة بترتيب موضوعاته وخلفياته جميعًا داخل نطاق اللقطة العامة. والنقطة التى قد تُوضِّحها مقارنة مع عمق المجال، الذى يهدف إلى أقصى استخدام بصرى وتعبيرى للعمق، هى أن كلاً من اللقطة القريبة واللقطة العامة يمكن حصرهما داخل اللقطة نفسها. ويُنجِز

عمق المجـال وَهْمـه بالعمـق الكبيـر عن طريق ترتيب موضـوعاته بواسطة كل النطاقات الممكنة للقطة ذات البـعـد البـؤرى العـمـيق، وبالطبع بخلق عـلاقـات دراميـة بين هذه النطاقات الخاضعة للترتيب. ويُنجِز جودار التسطيح باستخدام جزء واحد فقط من العمق الذى تتيحه عدسات البعد البؤرى العميق، فهو يستخدم نطاق اللقطة العامة، ويترك النطاقات الأقصر «بيضاء» إذا جاز التعبير. وهكذا، حيثما توجد مستويات عديدة فى لقطة واحدة من فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» - الطريق العام، الرِّيف، صف من الأشجار.. إلخ - يكون جميعها مسطحًا نسبيًا؛ لأنها تقع كلها داخل نطاق اللقطة العامة. (وعلاوة على ذلك فجودار لا ينجز هذا التسطيح باستخدام عدسات مقرِّبة كما يفعل كيروساوا فى فيلم «الخبز الأحمر» Red Bread). هذا أولاً.

وثانيًا: إن مستويات جودار، حيثما تكون متضاعفة، تكون متوازية تمامًا، فهى لا تتقاطع ولا تقيم علاقة متبادلة، وبالتالى لا تنقاد العين إلى الخلف فى عمق الإطار ولا إلى الأمام، أى إلى سطحه الخارجى. كيف يتعين علينا، إذن، أن " نقرأ " لوحة زيتية أو إطارًا يُعدُّ كلاهما وجهًا واحدًا من عمق كل منهما؟ - لقراءة أُطُر فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» تنتقل العين بصورة تامة من اليسار إلى اليمين (وأحيانًا من اليمين إلى اليسار) ولا تنتقل قط من الأمام إلى الخلف أو من الخلف إلى الأمام. وما هو صحيح بمعنى تشكيلى يكون صحيحًا أيضًا فيما يتعلق بموضوع هذه الأطر: وهو حركة الفيلم، فالشخصيات، وتحركاتها وفعالياتها، لا تدخلنا إلى الإطار أو تخرجنا منه، بل تنقلنا دائمًا من جانب إلى آخر، ونحن لا نحتاج مطلقًا بمعنى تشكيلى أو بمعنى سردىٍّ إلى ربط مقدمة المنظر بخلفيته فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع». وإذا توخّينا الدقة فى الحديث فإنه لا توجد مقدمة ولا خلفية للمنظر، والخلفية تكون على غرار لقطة الجدار القصير، حيث توجد فقط مقدمة المنظر، وبمعنى آخر أن مقدمة وخلفية المنظر هنا دُمِجا فى مستوى واحد. وأكرر إن عمق المجال يوفر تباينًا حاسمًا، ومثل الأسلوب الباروكى فى التصوير الزيتى يُوجِدُ عمق المجال قدرًا كبيرًا من العلاقات بين مقدمة وخلفية المنظر، ومن التقصير Foreshortening (عملية تقنية تتعلق بالعمق وتجعله أكثر امتدادًا من خلال الإيهام بذلك - م)، ومن الأشياء الضخمة فى مقدمة

المنظر ... إلخ. ولا توجد مُغَالاة فى القول بأن علاقة مقدمة المنظر/ خلفية المنظر هى محور قدرة عمق المجال على التعبير، وكما رأينا فهى أساسها الأخلاقى أيضًا.

وثالثًا إن المستويات غير المتقاطعة فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» ليست ناتجة فقط عن توازيها الصارم، بل ناتجة أيضًا عن زاوية الـ٩٠° لآلة التصوير الثابتة، التى تُرتِّب كل المستويات بالتوازى مع حدود الإطار نفسه، وكل مستوى من هذه المستويات خامل أو غير فعال بمعنى سردىٍّ أو تشكيلى على السواء، عدا المستوى الذى تشغله الشخصيات. والاهتمام والحركة جميعها تكمن فى الشخصيات، التى تشغل (أو تشكِّل) دائمًا المستوى نفسه ؛ ولا تنتقل بين المستويات. إن «عطلة نهاية الأسبوع» فيلم وحيد المستوى، بمعنى أن آلة التصوير وعين المشاهد مُثبَّتتان على مستوى واحد فقط، تشغله الشخصيات، وهما يتبعانها فى اتجاه واحد فقط إلى مسافة لا نهائية. وقد يحوى الإطار عدة مستويات، ولكن الفيلم ككل مبنى على ما يتعلق بمستوى واحد فقط من هذه المستويات.

بنية المستوى الواحد لفيلم «عطلة نهاية الأسبوع» تضعه بعيدًا عن أى من مدرستى علم جمال السينما وهما المونتاج وعمق المجال ؛ ومقارنة «عطلة نهاية الأسبوع» بهما سوف تساعدنا على فهم المعانى المختلفة لتسطيح الفيلم تاريخيًا. من الواضح أن التوليف القائم على نظرية المونتاج (وبنية الفيلم إجمالاً) يتضمن سلسلة أو يفضى إلى سلسلة من المستويات أو المنظورات الخاصة بمستوى، والقطع فيما بين لقطات قريبة، ولقطات متوسطة قريبة، ولقطات متوسطة، ولقطات عامة، وبأى ترتيب أو تركيب هو بوضوح تغيير فى مستويات منظر، وحين تُجمع هذه اللقطات تكون النتيجة تتابعًا من المستويات(٦). والمنظر أو الحدث يُجزَّأ إلى أجزائه أو مستوياته المكوِّنة له، وبعدئذ يعاد بناء هذه الأجزاء بأشكال مختلفة، تتفق مع مبدأ المونتاج البنائى - الإيقاعى أو العاطفى أو الفكرى، وعلاوة على تغييرات نطاق آلة التصوير هناك أيضًا تغييرات زاوية آلة التصوير، التى يمكن أن تغير المنظورات الخاصة بمستوى ولا تغير المستويات المفردة. والقطع إلى زاوية مختلفة فى نفس المنظر هو، من

جانب آخر، إعادة ترتيب أو تنظيم للمستويات المحتوية على الحدث. هذا التنظيم أو التتابع لمستويات هو جوهر فن أيزنشتاين. وعمق المجال ليس مختلفاً عن ذلك من حيث الجوهر فى المبدأ والهدف عموماً؛ فهو يضفى الصفة الذاتية على تتابع المستويات داخل نطاق اللقطة ؛ وهو مَثَلها الأعلى، كما يقدمه بازان، والمتضمن لكل المستويات المحتوية على الحدث داخل نطاق إعداد لآلة التصوير. وبكل المستويات الخاصة بوضعٍ ما أمام آلة التصوير أو فى متناولها، ربما يُنجز الحدث التام لمنظر داخل لقطة واحدة، وكما هو الحال فى سينما المونتاج، فالحدث الدرامى يتقدم هنا عن طريق تغيير وتفاعل المستويات، ولكن هذا يحدث بواسطة حركة آلة التصوير و/ أو بواسطة حركة الممثلين، الذين هم أنفسهم مستويات أو أجزاء من مستويات، من خلال مستويات المنظر أو برابطة معها.

وفى الوقت نفسه يجب أن تنظّم آلة التصوير هذه المستويات من حيث الأهمية والتأثير الدرامى .. إلخ. باستخدام عمق المجال يكتسب تتابع المستويات طابع السلاسة ويشق طريقه بانسياب رقيق لا بقفزات، ولكن الحل الصحيح لمنظر ما يصبح أكثر صعوبة وأشد تعقيداً، ويجب أن يكون كل حدث المنظر وقابلية الاستخدام التام لكل مستوياته كامنين فى الصورة الأولى للقطة أو يمكن الوصول إليهما، كما يجب أن تُجرى اللقطات بعناية وتُكرَّر بدقة. وهناك مثال قدمه بازان عن الطريقة التى ينظِّم بها عمق المجال المستويات داخل الإطار، وهو منظر فى فيلم «الثعالب الصغيرة» The Little Foxes يشغل فيه صندوق من الصلب الطرف الأقصى من مقدمة الإطار وهناك عدة شخصيات تبحث عنه، مرتَّبة فى عدة مستويات خلفه، وثمة حالة أكثر إفراطاً هى منظر فى فيلم «المواطن كين» تطلّع فيه مسز كين على ميراث ابنها، واللقطة المصورة بآلة تصوير ثابتة لقطة ضيقة جداً وعميقة جداً، وهى دهليز بصرى تقريباً، وداخل الحجرة الصغيرة المضغوطة نرى الأم الضخمة فى مقدمة المنظر وصاحب المصرف خلفها، ونافذة فى الجدار الواقع وراءهما نرى من خلالها على البعد كين الصغير وهو يلعب بمزلجته. ليس تكوين اللقطة فحسب بل حدثها الدرامى هو ما يتطلب أن تتحرك العين باستمرار إلى الخلف وإلى الأمام، ومن الواضح أن معالجة

جودار للمستويات فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» مضادة مباشرة للمعالجة فى هذه اللقطة، بل هى الطرف الأقصى فى الاتجاه المعاكس، فالمجال البصرى عند جودار لديه القليل من العمق أو خال من العمق ويحتوى على - أو يطمح إلى - طول لا نهائى؛ حيث إنه يوجد فى مستوى جانبى واحد.

دراسة فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» تشير إلى أوجه شبه ضمنية بين المونتاج وعمق المجال، وتؤدى إلى وضع فيلم جودار بعيداً عن أى من مدرستى جماليات السينما: فكل من المونتاج وعمق المجال يعرِّف السينما بتعبيرات تعدد المستويات، وكلاهما ينظر إلى مسألة الشكل أو التقنية كإدراج لمستويات أو كعلاقة بين مستويات فى بنية ذات معنى. بينما جودار فى «عطلة نهاية الأسبوع» يتخلَّى عن تعدد المستويات كخطة سينمائية، ومن ثم يرفض كلتا المدرستين.

ما هى المعانى المتضمّنة فى هذه التحولات من ثلاثة أبعاد إلى بعدين، ومن العمق إلى التسطيح؟ إن تفسيراً أيديولوچيًا يطرح نفسه، فعمق المجال يُبرز عالمًا برجوازيًا عميقًا، وثريًا، ومعقداً، وغامضًا، وخفيًا بصورة لا نهائية. وصور جودار المسطحة تجعل هذا العالم يتقوَّض فى واقع ذى بعدين؛ وبالتالى فالارتداد إلى سينما ذات مستوى واحد توضيح لرؤية البرجوازية إلى العالم وللصورة الذاتية وهجوم عليهما(7). فالشخصيات البرجوازية فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» تعدو بلا غموض وراء الأهداف الدنيوية للمال والأداء الداعر، ولا يوجد هنا التباس ولا تعقد أخلاقى، فقد أُلغيت تلك المساحة التى يمكن أن يفقد فيها المشاهد نفسه، ويكتشف فروقًا وأوجه قرابة، ويعقد مقارنات، ويصدر أحكامًا؛ فالمشاهد تُعرض عليه صورة وحيدة مسطحة للعالم عليه أن يفحصها، وينقدها، ويقبلها أو يرفضها، وهكذا فالتسطيح فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» لا يجب أن يُحلَّل فى حد ذاته بل فى علاقته بالأشكال السابقة، وبالصورة الذاتية البرجوازية، وعلى الأخص علاقته بعمق المجال. موضوع فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» هو البرجوازية التاريخية، والبرجوازية فى التاريخ، والتسطيح فى الفيلم لا يجب فهمه بصورة جامدة (استاتيكية)، وكلحظة وحيدة، بل يجب أن يفهم على

نحو جدلى كعملية تسطيح، ومع التأكيد على هذا الترابط الشامل، فإن الترابطات النوعية الخاصة بالمعانى المتعددة للتسطيح تقع فى المكان الصحيح. إن تتابع الأوجه لا يضاعف فقط وجهات النظر تجاه العالم البرجوازى بحيث يصبح من الممكن إصدار حكم نهائى أو التوصّل إلى أى نوع من اليقين، وإنما يُظهر عالمًا برجوازيًا محكمًا لا يستنفد على الإطلاق. وصيغة اللقطة المتحركة عند جودار تلحّ على منظور أحادى، وعلى كفاءة نظرة عامة شاملة وحيدة لفهم العالم البرجوازى الشفاف وسهل الاستيعاب، وفى حين أن الشكل المعقد، فى المونتاج وعمق المجال، يشكّل من مادة بسيطة ويؤسسها تدريجيًا كشىء معقّد أيضًا، فإن الشكل البسيط عند جودار يتشكل من مادة بسيطة، وبنية اللقطة المتحركة والمستوى الوحيد توحى بجوهر برجوازى واهن بصورة لا نهائية ومسطح بشكل مطلق، لا يمكن أن يقدَّم بتفاصيل كثيرة بل يمكن أن يُعاين فقط، وأخيرًا فالنطاق الوحيد لآلة التصوير لا يمثل فحسب رفضًا للمشاركة فى فضاء برجوازى، من خلال حركة أمامية لها، وإقحام لنطاقاتها .. إلخ، وإنما له علاقة أيضًا بالمحافظة على المنظور النقدى. ومع افتراضنا أن موضوع الفيلم هو البرجوازية التاريخية، فجودار يحافظ على جعل موضوعه نصب عينيه طوال الوقت، ويرفض التقاط العالم البرجوازى قطعة قطعة، أو الاختيار فى نطاقه، أو تفضيل جزء منه على أى جزء آخر- حتى للحظة واحدة- لأن ذلك يتضمن خسوفًا جزئيًا للكلّ، فطبيعة الكلّ البرجوازى وخطة نقده يستلزمان ألا يغيب الكل عن الرؤية، أو يُجزَّأ إلى أجزاء وأوجه، بل يبقى دائمًا أمام المشاهد شيئًا وحيدًا وكلاً موحدًا. من الواضح أن نطاق اللقطة العامة هو نطاق الكلّ، وأن اللقطة المتحركة هى وسيلة معاينته النقدية؛ ولهذا السبب لا يسمح جودار أيضًا بملء نطاقات اللقطة القريبة واللقطة المتوسطة القريبة، لأن وضع وجه أو شخصية ضخمة فى مقدمة المنظر يعوق رؤية الكلّ جانبيًا، ويصرف الانتباه إليه بالمعنى العاطفىّ والفكرىّ كذلك. التسطيح فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، بمعانيه المختلفة، هو فى واقع الأمر نتاج كلية شكلية ترفض التخلىّ عن المنظور الكلّى لكلّيته الاجتماعية- التاريخية التى تعتبر موضوع الفيلم.

هوامش

(١) هذا المقال جزء من دراسة نقدية أطول عنوانها فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، تدرس الفيلم فى سياقاته التاريخية المختلفة: السينما وتاريخ الدراما، والسينما والبرجوازية، وتاريخ الإنسان.

(٢) قطعة مفردة من فيلم غير مولَّف ؛ وبديهى أن " الطويل" يكون نسبة إلى " القصير" – وقد يبدو أن القطع يهدف إلى لقطة تُستخدم لإحداث تأثير مستقل تمامًا وليس كجزء من مخطط مونتاچى. ولا تحتوى أى من أفلام أيزنشتاين الأولى على لقطة طويلة مفردة – وكان ذلك هو النقاء النظرى فى ممارسته ؛ ولا يوجد فيلم لجودار بدون لقطات طويلة عديدة.

(٣) مشهد مصور بلقطة واحدة ؛ مشهد اللقطة الواحدة. والمشهد هو سلسلة من المناظر التى تربطها علاقة منطقية إلى حد كبير ؛ والمنظر هو لقطة أو لقطات تشمل حدثًا دراميًا وحيدًا ومتصلاً. ويجب أن نتذكر دائمًا أن " مشاهد " جودار ليست على غرار مشاهد السينما الروائية التقليدية، ومن ثم فإن مفهومى " المشهد " و" اللقطة المشهدية " يفقدان معنييهما الواضحين عند بازان. فما هى المعانى التى ستحل محلهما ؟ ذلك ما لا نعرف إجابته حتى الآن. انظر أندريه بازان:

"The Evolution of the Language of Cinema" (tr. By Hugh Gray), in What is Cinema ? (Berkeley, 1967), at 23; also contained in The New Wave, ed. By Peter Graham (New York, 1968), at 25.

(٤) مع الممكن، مع ذلك، أن يحقق توليف جودار هنا الوظيفة الكلاسيكية للمونتاچ؛ تلك الوظيفة الخاصة بالتباين أو التعارض: الاحتجاج التجارى لفرقة الـ ستونز فى مواجهة أصالة تمرد السود .. إلخ.

(٥) يقدم جودار تغييرًا مهمًا هو قطع اعتراضى من شخص على وشك الكلام إلى الشخص الذى يستمع. تقول إحدى الشخصيات: " فى الأفلام ترى الناس يتحدثون لكنك لا تراهم يُنصتون".

(٦) وكأنها مصادفة، فهذه العبارة تظهر أيضًا فى ترجمة ستوارت جلبرت لكتاب أندريه مالرو "متحف بلا جدران" Museum Without Wall (Garden City, 1967,page 75): " إن وسيلة النسخ فى السينما هى الصورة الفوتوغرافية المتحركة، ولكن وسيلتها فى التعبير هى تتابع المستويات. (المستويات تتغير حين تتحرك آلة التصوير ؛ وتتابعها هو الذى يشكل القطع). وهناك ترجمة خاطئة مماثلة لكلمة Plan الفرنسية (لقطة) عندما تظهر بدلاً منها كلمة Plane فى ترجمات جلبرت لتهجئات مالرو فى هذه الفقرة من الجزء الأول من كتابه:

The Psychology of Art: I: Museum Without Wall (New York, 1949-51, page 112) وأيضًا فى كتابه The Voices of Silence. (New York, 1953, p 122)، وهو الكتاب الذى

اندفع فيه إلى الإصرار على أن الزمن المعتاد لكل مستوى [plane] هو عشر ثوان، ولكن مالرو كان يشرح ببساطة الرأى الكلاسيكى القائل بأن القطع، أى تتابع اللقطات، هو مصدر قدرة التعبير فى السينما.

(٧) هذا التحول هو أكثر من تحول شكلى، فالممارسون والمؤيدون لعمق المجال آمنوا بصدق بهذا العمق الأخلاقى والغموض. ويشير بازان إلى أن تصور وتفسير فيلم «المواطن كين» يعتمدان على تكوين الصورة، والأمر يكاد لا يختلف فى تحفة رائعة. وأفلام وليم وايلر التى تستخدم عمق المجال والتى (كما يقول بازان) تحوى القليل أو تخلو من الغموض ليست تُحفًا. وفى حالة كهذه يصبح عمق المجال مجرد صيغة مفروضة، وأسلوب بلا قرائن داخلية. (أفضل أفلام وايلر مثل فيلم «الرسالة» The Letter ليست مبنية على أساس عمق المجال). أما ويلز المخرج الأعظم لعمق المجال فهو أيضًا المخرج الذى صنع أكثرية من الأفلام المتعلقة بتيمة الغموض التى لا تستنفد. وليس فيلم «المواطن كين» فحسب ولكن الكثير من أفلامه الأخرى أو معظمها يتركز حول الغموض المستغلق، وأفلام عديدة مثل «المواطن كين» أيضا تتواصل من خلال تعدد وجهات النظر والمنظورات وتفشل برغم ذلك فى تقديم يقين فيما يتعلق بالقضايا الأساسية.

المدرس الخصوصى - الشفرة
فى السينما الكلاسيكية

دانييل دايان

يحاول مقال دايان، أكثر من أى مقال آخر فى هذا الكتاب، أن يدرس علاقة الصورة - المشاهد انطلاقًا من أساس نظرى ونظام موجَّه. وبنقاشه لتأجيل مغزى لقطة حتى اللقطة التالية، يبين إلى أى مدى تصبح السينما الكلاسيكية، على مستوى النطق enunciation، "المتحدث من بطنه للأيديولوچية". ومناقشته معقدة تمامًا وتقتبس من القاموس المفاهيمى لجاك لاكان فكرة النظم الرمزية والخيالية، ومن لويس ألتوسير فكرة العلاقة المتبادلة بين الذات (أو النفس) والأيديولوچية (الواقع أن الدور الأساسى تقريبًا للأيديولوچية هو تشكيل الذات) ومن چان لويس شيفر Schefer وچان بيير أودار Oudart الفكرة المتعلقة بوظيفة الشفرات الخاصة بالتمثيل representation وبالمنظور فى التصوير الزيتى الكلاسيكى وفى السينما الكلاسيكية.

ومن خلال دراسة مفصلة لهذه المفاهيم، يكتشف دايان وظيفة " الشخص - الغائب" فى السينما ؛ وهو المشاهد الآخر أو الشبح الذى تعتبر لمحته اللمحة المسموح لنا بها، غير أنه هو نفسه يبقى غائبًا، وبدون شفرات المنظور الكامنة فى العدسات، ما وُجِد هذا الشخص الغائب وما ظهر المجال البصرى الذى نشاهده متضمنًا مصدره عند نقطة مهمة. ولكن السينما الكلاسيكية لا توفر لنا ببساطة وجهة نظر شخص غائب غير محدد. ومن خلال الوسيلة الكلاسيكية للقطة واللقطة العكسية يصبح الشخص الغائب شخصية، ويتحول العالم البصرى للفيلم من النطق إلى الخيال، كما يتحول إلى عالم غير مصنوع (على يد صانع الفيلم، وبواسطة نظام أيديولوچى) بل إلى عالم مرئى

ببساطة، " [الصورة] بلا علّة"، وبهذه الوسيلة تقوم السينما الكلاسيكية بوظيفة أيديولوچية، حتى قبل أن نبدأ فى دراستها كخيال (بنية السرد، الأسلوب .. وهلم جرا). اللقطة الأولى على مستوى النطق هى الدال للقطة التالية لها، واللقطة الثانية هى مدلول اللقطة السابقة عليها (هناك تعريف لهذين المصطلحين فى التعريفات التى تعقب فصل البنيوية – السيميولوچيا)، وعند دايان وأودار يمثل هذ توحُّشًا للمشاهد، الذى سُرق من حاضره ووضع فى علاقة متخيلة مع الشاشة. إنه عنف أيديولوچية، يصبح غير مدرك من خلال إظهاره على أنه " طبيعى".

وهناك نقاط كثيرة يناقشها دايان يمكن أن تكون مجال مناظرة (كما يشير رد وليم روثمان بوضوح على هذا المقال – فى المقال التالى)، ولكن بمحاولته توضيح إلى أى مدى تؤدى الأيديولوچية وظيفتها على مستوى منهجى داخل نطاق أشكال محددة من التواصل، يقدم دايان منظوراً نظرياً مثيراً على مستوى تفاعل الصورة – المشاهد، وهو منظور مفتقد تمامًا فى المناظرات الأكثر تقليدية حول مقابلة المونتاچ باللقطة الطويلة.

* * *

تُعنى السيميولوچيا (علم العلامات) بالسينما من وجهتين[1]: فهى من ناحية تدرس مستوى الخيال، أى تنظيم محتوى الفيلم، ومن ناحية أخرى تدرس مسألة "اللغة السينمائية "، أى مستوى النطق. وقد أوضح نقاد بنيويون مثل بارت، ونقاد "كراسات السينما " فى مقالهم " مستر لنكولن الشاب " أن مستوى الخيال منظَّم فى لغة ذات حروف، وفى تنظيم أسطورى تُقدَّم الأيديولوچية ويُعبَّر عنها من خلاله. ويتساوى النطق السينمائى Filmic enunciation مع الخيال فى الأهمية، لكنه، مع ذلك، دُرس بدرجة أقل بكثير، وهو النظام الذى يتفاوض على حرية اقتراب المشاهد من الفيلم – النظام الذى " يتكلم باسم " الخيال. وهذه الدراسة تحاول إثبات أن هذا المستوى نفسه بعيد عن أيديولوچية حرة، فهو لا ينقل فحسب وبشكل حيادى الأيديولوچية الخاصة بالمستوى الخيالى، بل، وكما سوف نرى، مبنى لكى يحجب

المصدر الأيديولوچى والطبيعة الأيديولوچية للتعبيرات السينمائية. ونظام النطق الذى سوف نحلله فيما بعد – وهو أساسًا نظام لرأب الصدع[٢] suture – ، يؤدى وظيفته كـ" مدرس خصوصى– شفرة"، وينطق بلسان الشفرات التى يعتمد عليها الخيال، وهو الوسيط الضرورى بينها وبيننا. ونظام رأب الصدع يمثل بالنسبة للسينما الكلاسيكية ما تمثله اللغة اللفظية بالنسبة للأدب. وتتوقف الدراسات اللغوية حين يصل المرء إلى مستوى الجملة، وبالطريقة نفسها، يبدأ النظام الذى سوف نحلله فيما بعد من اللقطة وينتهى بالتعبير السينمائى. ووراء نطاق التعبير ينتهى مستوى النطق ويبدأ مستوى الخيال.

وبحثنا تمتد جذوره إلى الكتابات النظرية لزمان ومكان محددين، لابد من تعيينهما. فالأحداث السياسية فى مايو ١٩٦٨ غيرت الفكر السينمائى فى فرنسا، وبعد فترة مثالية سيطر فيها أندريه بازان، تأثرت فترة ظاهراتية بكوهين سيات وچان ميترى وبعض النقاد والمنظرين السينمائيين الذين تبنّوا منظورًا يجمع بين السيميولوچيا والماركسية، وقد تمثلت هذه النزعة بأفضل صورة فى ثلاث جماعات تأثرت بشدة بالمجلة النقدية الأدبية " على علاته " (تل كيل) Tel Quel ، وهذه الجماعات هى: جماعة درزيجا فيرتوف السينمائية ويرأسها چان بيير جورين وچان لوك جودار ، وجماعة مجلة "سينيتيك" Cinéthique النقدية، وجماعة " كراسات السينما " الجديدة والمتحولة تحولاً عميقًا.

وبعد فترة قصيرة نسبيًا من التردد والسجالات أسست " الكراسات " نوعًا ما من الجبهة المشتركة مع " تل كيل" و" سينيتيك"، وكان برنامجها، خلال الفترة التى بلغت ذروتها بين عامى ١٩٦٩، ١٩٧١ هو إرساء أسس علم سينما، وتطلّب هذا، بتعريف ألتوسير " قطيعة معرفية" مع الخطابات السينمائية الأيديولوچية السابقة. وبعد عام ١٩٦٨ شملت وجهة نظر "الكراسات"، والخطابات الأيديولوچية أنساقًا بنيوية ذات أسلوب تجريبى، وفى سعيها لإحداث هذه القطيعة داخل نطاق الخطاب السينمائى ركزت "الكراسات" على مؤلفين من الجيل الثانى من البنيويين (كريستيڤا، دريدا،

وشيفر) وعلى أولئك المؤلفين من الجيل الأول الذين عارضوا أى تفسير تجريبى لكتابات ليڤى شتراوس.

وكانت النقطة الأساسية تحاشى أى تفسير لبنية، قد يجعلها تبدو كأن هذا التفسير هو علتها الخاصة، وبالتالى يحررها من أحكام الذات والتاريخ، وحسب صياغة آلان باديو Badiou :

"عُرِّف النشاط البنيوى منذ سنوات قليلة بأنه البنية الخاصة بـ" صورة الشيء"، وهذه الصورة فى حد ذاتها ليست إلا فكرًا مضافًا إلى الشيء. والكتابات النظرية الحديثة المسترشدة بكل من المجال الماركسى ومجال التحليل النفسى تثبت أن ذلك المفهوم للبنية ينبغى رفضه بالكامل. ويزعم مفهوم كهذا أنه موجود ضمن ما يتعلق بالشيء الواقعى، وهذه معرفة يمكن فقط أن يصبح بها الواقعى هو الشيء. وعلى ما يعتقد فإن هذه المعرفة موجودة بالفعل، وتنتظر فحسب الكشف عنها". (اقتبسها چان ناربونى فى مقال عن چانسو، " كراسات السينما"، العدد ٢١٩).

ومفهوم كهذا، بعدم قدرته على فهم دواعى بنية، وما هى هذه الدواعى وكيف تقوم بوظيفتها، ينظر إلى البنية على أنها علّة فى حد ذاتها، ويُستعاض بذلك عن النتيجة بالسبب، ويبقى السبب مجهولاً أو يصبح أسطوريًا (المؤلف "اللاهوتى"). وتؤمن بنيوية "الكراسات"، من جانب آخر، بأن الكل أكبر من حاصل جمع أجزائه، وأن البنية ليست فقط نتيجة قابلة للوصف، لكنها الأثر لوظيفة بانية، ومهمة الناقد هى تعيين الوسيلة غير الملموسة لهذه الوظيفة، وبالتالى يصبح الكل الخاص بالبنية حاصل جمع أجزائها مضافًا إليه سبب البنية، ومضافًا إليه كذلك العلاقة بينهما، التى تُربَط من خلالها البنية بالسياق الذى أنتجها؛ ولهذا فإن دراسة بنية لا يعنى البحث عن المعانى الكامنة فيها، بل يعنى البحث عمّا يسبب أو يحدد هذه البنية.

ومع التسليم بمشروع " كراسات السينما " للبحث عن الأسباب، فإننا نتساءل ما هى الوسائل التى كانت متاحة لتحقيق هذا المشروع ؟ كما يشير باديو، هناك منظومتان فكريتان تطرحان مفهومًا بنيويًا للسببية، هما ماركسية لويس ألتوسير

والتحليل النفسى عند چاك لاكان. وقد أثرت فرضيات ألتوسير بشدة فى النتاج النظرى لـ" كراسات السينما" فى الفترة محل البحث، وكان يُعلِّق على تأثيره باستمرار، ويُقدَّم بوضوح داخل نصوص " الكراسات "، ومن يعقبون عليها. وكان تأثير التحليل النفسى عند لاكان مفهومًا بدرجة أقل بكثير، حيث إنه منظومة أخرى، كان من المتوقع أن ينشأ عنها علم سينما، بوسائل نقد يُنسب إلى البنيوية التجريبية.

إن التحليل النفسى عند لاكان علم:

" كلمة لاكان الأولى تعنى: أن فرويد، من حيث المبدأ، أسس علمًا. علمًا جديدًا كان خاصًا بشىء جديد: اللاوعى.... وإذا كان التحليل النفسى علمًا لأنه العلم الخاص بشىء محدد، فهو أيضًا علم لديه بنية كلّ العلوم: فهو يمتلك نظرية وتقنية (منهج) تجعل المعرفة وصيرورة هدفها ممكنة فى ممارسة محددة. وكما فى كل علم متشكل بأصالة، فالممارسة ليست المطلق الخاص بالعلم ولكنها لحظة تابعة نظريًا، اللحظة التى تصبح فيها النظرية منهجًا (تقنية)، وتحقق تماسًّا نظريًا (معرفة) أو تماسًا عمليًا (علاج) مع هدفها المحدد (اللاوعى)[٣].

يميِّز لاكان، مثل كلود ليڤى شتراوس، بين ثلاثة مستويات داخل نطاق الواقع الإنسانى: المستوى الأول هو الطبيعة، والمستوى الثالث هو الثقافة، أما المستوى الوسيط فهو المستوى الذى تُحوَّل فيه الطبيعة إلى ثقافة، وهذا المستوى الاستثنائى يعطى بنيته للواقع الإنسانى؛ إنه المستوى الخاص بالرمزى، والمستوى أو النظام الرمزى يشمل كلا من اللغة ونظم أخرى تنتج الدلالة، ولكنها مبنية أساسًا باللغة.

التحليل النفسى اللاكانى هو نظرية خاصة بالذاتية البينية intersubjectivity، بمعنى أنه ينصب على العلاقة (العلاقات) بين " الذات" و"الآخر" دون الاعتماد على الأشخاص الذين يشغلون هذه المواضع، والنظام الرمزى هو شبكة من العلاقات، وأى "ذات" قابلة للتحديد بحكم وضعها داخل نطاق هذه الشبكة، ومنذ اللحظة التى تنتمى فيها "ذات" إلى ثقافة فإن علاقاتها الأساسية بـ"الآخر" تتولى أمر رعايتها هذه الشبكة.

وبهذه الطريقة، تُعطِى قوانين النظام الرمزى شكلها للطرق الخاصة الطبيعية أصلاً، بتحديد خطوط رحلاتها الإجبارية التى يمكن أن تكون مقنعة من خلالها، والنظام الرمزى بدوره مبنى باللغة، وهذه القوة البانية للغة تفسر الوظيفة العلاجية للكلام فى التحليل النفسى، فمهمة المحلل النفسى، من خلال حديث المريض، هى إعادة ربطه بالنظام الرمزى، الذى يتلقَّى منه صورته الذهنية الخاصة.

وهكذا فالذات، بالنسبة للاكان وخلافًا لديكارت، ليست أساسًا جوهريًا فى عمليات الإدراك؛ أولاً، لأنها وظيفة واحدة فقط من وظائف سيكولوچية كثيرة. وثانيًا، لأنها ليست وظيفة فطرية؛ فهى تظهر فى وقت محدد أثناء نمو الطفل ويتعين أن تتشكل بطريقة محددة، ويمكن أيضًا أن تتبدل، وتتوقف عن الأداء، وتختفى، وكونها فى المركز الفعلى لما ندركه بوصفه ذواتنا، فهذه الوظيفة خفيَّة وغير مفنَّدة. ولكى يتجنب لاكان الدلالات السطحية " الذاتية " فقد سمى هذه الوظيفة: " الخيالية " The imaginary . ويجب أن يُفهم المصطلح بطريقة حرفية – إنه مجال الصور.

والوظيفة الخيالية يمكن تمييزها من خلال ظروف تكوينها أو بواسطة النتائج المترتبة على اختفائها.

وتتشكل الوظيفة الخيالية (الخيالى) أثناء عملية يسميها لاكان طور المرآة the mirro-phase. وهى تحدث عند الطفل من سن ستة أشهر حتى ثمانية عشر شهراً وتحتل موقعًا متناقضًا، فهى، من ناحية، لا تملك سيادة على جسده ؛ لأن الأجزاء المختلفة من الجهاز العصبى لم تتناسق بعد، ولا يستطيع الطفل من ثم أن يحرك أو يسيطر على كل جسده، بل يستطيع فقط أن يحرك أو يسيطر على الأجزاء المنفصلة المنعزلة. ومن ناحية أخرى، فإن الطفل ينعم منذ أيامه الأولى بنضج بصرى مبكر، وأثناء هذه المرحلة، يحدِّد الطفل هويته بالصورة البصرية للأم أو الإنسان الذى يلعب دور الأم. ومن خلال هذا التحديد للهوية يدرك الطفل جسده الخاص ككل موحد بواسطة التشابه الجزئى مع جسد أمه، وبالتالى فإن فكرة جسد موحّد وهم قبل أن تصبح واقعًا، إنها صورة يتلقاها الطفل من الخارج.

وبالوظيفة الخيالية تتوحد الأجزاء الخاصة بكل الجسد لتشكل جسداً واحداً، وبناء عليه تُشكِّل شخصاً ما: ذاتاً واحدة. الهوية، إذن، بناء شكليّ يعتمد أساساً على محدِّد الهوية، والهوية هى تأثير واحد من بين تأثيرات أخرى للبنية، التى تتكون من خلالها الصور: الوظيفة الخيالية. وهكذا فإن لاكان يعمل على إلغاء تقديس راديكالى للذات: الـ" أنا " و" الذات ego " و" الذات subject " ليست إلا صوراً، وانعكاسات. والوظيفة الخيالية تُشكِّل الذات من خلال تأثير "مرآوى" شائع فى تكوين كل الصور، فالمرآة على حائط تنظِّم الأشياء المختلفة فى حجرة داخل صورة موحَّدة ومحددة، وكذلك أيضاً تعد " الذات " مجرد انعكاس موحّد.

ويفضى اختفاء الوظيفة الخيالية إلى الفصام (الشيزوفرينيا)، فالشخص المنفصم، من ناحية، يفقد الفكرة الخاصة بـ" ذاته "، وبشكل أكثر تعميماً، يفقد الفكرة الفعلية عن الذات، عن الإنسان، ويفقد على السواء الفكرة الخاصة بهويته وخاصية تحديد الهوية، ومن ناحية أخرى يفقد الفكرة الخاصة بوحدة جسده، وتمتلئ أوهامه بأطياف مرعبة لأجساد مفككة، كما فى اللوحات الزيتية لهيرونيمس بوش، وأخيراً، فالمنفصم يفقد سيطرته على اللغة، ومثال الانفصام يوضح دور اللغة فى أداء الوظيفة الخيالية عموماً. ولأن هذه العلاقة بين اللغة والوظيفة الخيالية بالغة الأهمية بالنسبة لموضوع بحثنا، وهو دور الوظيفة الخياليّة فى السينما، فإننا سوف نواصل بحث هذه النقطة ببعض التفصيل.

دور الوظيفة الخياليّة فى الاستفادة من اللغة يشير إلى عالم كامل من عدم المواءمة، غائب بالفعل فى التقديرات التقليدية للغة، وقد كبح سوسير فحسب أو تجنب مسألة دور الفرد فى استخدام اللغة، فالفرد استبعد من مجال علم اللغة السوسيرى بكامله، وهذا الاستبعاد يحكم التقابلات الشهيرة بين الشفرة والرسالة، والنموذج والتركيب، والنسق اللغوى والكلام، وفى كل حالة، يمنح سوسير موافقة مقتضى الحال اللغوية لأحد المصطلحات ويمنعها عن مصطلح آخر. (فمصطلح التركيب syntagm لا يُستبعد ولكنه يوضع تحت مصطلح نماذج paradigms التركيبات syntagms،

أى بمعنى النحْو syntax). وبهذه الطريقة يميِّز سوسير بين مستوى عميق للبنيات اللغوية ومستوى سطحى، حيث تتجلَّى تلك البنيات نفسها على نحو تجريبى. ويُنسب المستوى السطحى إلى حقل الذاتية، أى إلى علم النفس. " النظام اللغوى يساوى اللغة مطروحًا منها الكلام " ومع ذلك، فالكلام يمثل الاستفادة من اللغة. إن الكينونة التى يعرِّفها سوسير هى اللغة مطروحٌ منها فائدتها. وبطريقة معكوسة، يتجاهل علم النفس التقليدى اللغة بتعريفه للتفكير بوصفه سابقًا عليها، ورغم هذا الاستبعاد المتبادل فإن عالم الذات وكون اللغة يلتقيان بالفعل، فالذات تتكلم، وتفهم ما يُروى لها، وتقرأ .. إلخ.

لكى يكتمل الخطاب البنيوى لابد أن نشرح علاقة اللغة / الذات. (لاحظ مطابقة مقتضى الحال فى نقد باديو للبنيوية التجريبية عند سوسير). وهنا يعتبر تعريف لاكان للذات باعتبارها وظيفة خيالية (الخيالى) تعريفًا مفيداً: فالتردِّى الفصامى يبين أن اللغة لا يمكن أن تقوم بوظيفتها بدون ذات. وهذه الذات ليست "ذات" علم النفس التقليدى: ما يوضحه لاكان هو أن اللغة لا يمكن أن تقوم بدورها خارج نطاق الوظيفة الخيالية، واقتران نظام اللغة بالوظيفة الخيالية يبرز تأثير الواقع: البعد المرجعى للغة، فما ندركه كـ"واقع" يمكن تعريفه بأنه نقطة تقاطع وظيفتين، أىٌّ منهما ربما يُفتقد. وعلاوة على ذلك فاللغة نظام تمييزات، فمعنى جملة يقدَّم بصورة سلبية، أى باستبعاد الاحتمالات الأخرى التى يتيحها النظام شكليًا، وحقل الوظيفة الخيالية (الخيالى) يترجم هذا المعنى السلبى إلى معنى إيجابى، وبتنظيم الجملة داخل كلٍّ، بإعطائها حدوداً، تُحوِّل الوظيفة الخيالية الجملة إلى صورة، إلى شىء منعكس. وبتشاور الذات مع وحدتها واستمراريتها الخاصين حول الجملة فإنها تُنظِّمها فى جسد، مانحةً إياها هوية خيالية، هذه الهوية، التى يمكن أن تسمى " كيان " أو " ذات " الجملة، هى معنى الجملة، وبنفس الطريقة التى يكون فيها المعنى المقصود بـ" أنا أكون "، هو وحدة جسدى.

الوظيفة الخيالية ليست مقيدة بالجانب التركيبى لاستخدام اللغة، فهى توجه النماذج أيضًا، وهناك فقرة مشهورة لبورخيس، اقتبسها من كتاب فوكو " نظام الأشياء "، توضح هذه النقطة، فهناك دائرة معارف صينية خيالية تصنف الحيوانات

طبقًا لهذا المخطط: (أ) تنسب إلى الإمبراطور ؛ (ب) يجعله مُلامًا، (جـ) داجن ؛ (د) حيوانات تجارب (حرفيًا خنازير غينية، وهى نوع من الفئران البيضاء – م) ؛ (هـ) سمندرات (برمائيات – م) ؛ (و) خرافية ؛ (ز) كلاب بلا مقود ؛ (ح) يتضمنها التصنيف الحالى. ووفق رأى فوكو، فإن هذا المخطط "من المستحيل فهمه" لأن الأماكن التى وضعت فيها الأشياء مختلفة جداً عن بعضها البعض، حيث يصبح من المستحيل أن نجد أى مظهر خارجى يقبل كل الأشياء المذكورة، ومن المستحيل أن نجد مكانًا مشتركًا لكل الحيوانات، وأساسًا مشتركا بينها، والمكان المشترك المفتقد هنا هو ذلك المكان الذى يوحد الكلمات والأشياء. ونماذج اللغة ونماذج الثقافة تتوحدان بسبب الشعور بمكان مشترك (توبوس topos) مشاع لكل عناصرهما، وهذا المكان المشترك يمكن تعريفه على مستوى التاريخ أو المجتمع بأنه " وحدة معرفية" أو " أيديولوچية ". كما أن هذا المكان المشترك هو ما يفتقده الشخص المنفصم.

بناء على ذلك، وباختصار، فإن الوظيفة الخيالية الموحِّدة المرآوية تشكل، من ناحية، الجسد الخاص للذات، وتشكل من ناحية أخرى القيود والأساس المشترك، اللذين بدونهما تتبدد التركيبات والنماذج اللغوية فى بحر لا نهائى من الاختلافات، وبدون الوظيفة الخيالية والقيود التى تفرضها على أى تعبير، فإن التعبيرات لا تؤدى مهمتها كمرايا للمشار إليه.

الوظيفة الخيالية، إذن، مكوِّن أساسى فى الأداء الوظيفى للغة، فما هو دورها فى الأداء اللغوى ؟ وما هو دورها فى نظم علامات أخرى ؟ إن نظم العلامات لا تتبع الأنماط نفسها، فكل منها يستفيد بشكل نوعى من الوظيفة الخيالية ؛ أى أن كلاً منها يمنح الذات وظيفة محددة. وننتقل الآن من دور الذات فى استخدام اللغة إلى دور الذات فى التصوير الزيتى الكلاسيكى وفى السينما الكلاسيكية، وهنا سوف تقوم كتابات چان بيير أُودار وچان لويس شيفر وآخرين بدور المرشد فى وضع أسس بحثنا[٤].

يُواجهنا فى البداية الاختلاف الأساسى بين اللغة ونظم علامات أخرى، فقد رسَّخ حكم ستالينى شهير المكانة النظرية للغة: اللغة ليست جانباً من جوانب العلم ولا جانبا من جوانب الأيديولوچية، إنها تمثل نوعًا ما من قوة ثالثة، تبدو كأنها تعمل - إلى حد ما - بحرية بعيداً عن التأثيرات السياسية، ومع ذلك فالأداء الوظيفى لنظم علامات مثل التصوير الزيتى والسينما يبدى وبوضوح اعتماداً مباشراً على الأيديولوچية والتاريخ. والسينما والتصوير الزيتى منتجان تاريخيان للنشاط الإنسانى، وإذا كان أداؤهما يَنسِبُ أدواراً معينة إلى الوظيفة الخيالية، فلابد أن ينظر المرء إلى هذه الأدوار على أنها ناتجة عن اختيارات (واعية أو غير واعية) ويسعى إلى تحديد سبب هذه الاختيارات. ولهذا يطرح أُودار سؤالاً مزدوجاً: ما هو الأداء الوظيفى السيميولوچى (العلاماتى) للتصوير الزيتى ؟ ولماذا طوّره المصورون الكلاسيكيون ؟

يقدم أودار الإجابات التالية: (١) التصوير الزيتى الرمزى يعتبر خطاباً، وهذا الخطاب يُنتجَ طبقًا لشفرات رمزية، وهذه الشفرات مصنوعة مباشرة بفعل الأيديولوچية، ولهذا فهى خاضعة لتحولات تاريخية. (٢) هذا الخطاب يعرِّف سلفًا دور الذات ومن ثم يفرض مسبقًا قراءة للوحة الزيتية. والوظيفة الخيالية (الذات) تستخدمها اللوحة الزيتية لحجب وجود الشفرات الرمزية، والشفرات التى تؤدى وظيفتها دون أن تُدرَك تَدعَم الأيديولوچية التى تجسدها، فى الوقت الذى تقدم فيه اللوحة "انطباعات عن الواقع". هذا الأداء غير المحسوس للشفرات الرمزية يمكن أن يعرَّف على أنه " تحييد ": الانطباع المقدم عن الواقع يثبت أن الشفرات الرمزية هى " شىء طبيعى " (بديلاً عن كونها منتجات أيديولوچية). وهى تفرض رؤية للعالم تبررها طبقة معينة على أنها "حقيقة". (٣) هذا الاستغلال للوظيفة الخيالية (الخيالى)، وهذا الاستخدام للذات ربما يكون مصنوعًا بوجود نظام يسميه أودار " التمثيل " representation. وهذا النظام يحصر التصوير الزيتى والذات، وعلاقتهما، ويمارس عليهما سيطرة محكمة.

موقف أودار هنا متأثر إلى حد كبير بـ" فن التصوير الزيتى" لشيفر، فالصورة عند شيفر شىء يجب أن " يفهم ليصبح الحجة التى يقدمها الرسام لإعطاء مثل عن

النظام الذى يترجِم من خلاله الأيديولوچية إلى مشروعات مدركة حسيًا". والشيء الممثل يعتبر " حجة " بالنسبة إلى التصوير الزيتى شأنه شأن" نص" مطروح، ويُخفى الشيءُ نَصيِّة التصوير الزيتى بمنع المشاهد من التركيز عليها، ومع ذلك، فإن النصّ الخاص بالتصوير الزيتى يُطرح للبحث، وهو، إذا جاز التعبير، محجوب خارج الشيء. إنه هنا ولكننا لا نراه، وننظر من خلاله إلى الشيء الخيالى. إن الأيديولوچية مخبأة فى نظراتنا الحقيقية.

مدى تأثير التشفير وعملية حجبه هو ما يشرحه أُودار بتحليله للوحة "وصيفات الشرف" Las Meninas لڤيلاسكيز(٥). فى هذه اللوحة الزيتية يطل أعضاء من البلاط الملكى والمصور نفسه على المُشاهِد، وبواسطة مرآة تقع فى خلفية الحجرة (مرسومة فى وسط اللوحة) نرى ما ينظرون إليه: الملك والملكة فى بورتريه لڤيلاسكيز. ويطلق فوكو على هذه اللوحة تمثيل التمثيل الكلاسيكى، لأن المشاهد – غير المرئى عادة – مدرج هنا داخل اللوحة نفسها، وبالتالى فإن اللوحة الزيتية توضح أداءها الوظيفى الخاص، ولكن بطريقة مفارقة ومناقضة، فالمصور يحدق فينا، فى المشاهدين الذين يمرون أمام اللوحة، ولكن المرآة تعكس فقط شيئًا واحداً، لا يتغير، الزوج الملكى. ومن خلال هذا الإنكار يشير النظام الخاص بالتمثيل إلى أدائه الوظيفى الخاص، وتمثل المرآة بالمصطلحات السينمائية اللقطة العكسية للوحة، وبالمصطلحات المسرحية، تمثل اللوحة خشبة المسرح بينما تمثل المرآة جمهور المسرح. وينهى أُودار تحليله بأن نَصَّ اللوحة يجب ألا يختزل إلى جزئه المرئى ؛ فهو لا يتوقف حيث تتوقف اللوحة، فنصّ اللوحة نظام يعرِّفه أودار بأنه " خشبة مسرح مزدوجة " فوق الخشبة الأولى العرض المقدم ؛ وفوق الخشبة الثانية جمهور ذلك العرض. والمرئى فى التمثيل الكلاسيكى هو فقط الجزء الأول من نظام يشمل الجزء الثانى غير المرئى ("اللقطة العكسية").

وإذا تحدثنا من الوجهة التاريخية فربما يقيِّم نظام التمثيل الكلاسيكى بالطريقة التالية، شكلت التقنيات الرمزية للفن فى القرن الخامس عشر نظامًا رمزيًا سمح بنمط محدّد من التعبير التصويرى، ويُنتج التمثيل الكلاسيكى النمط نفسه من التعبيرات،

لكنه يخضعها لتحول مميِّز بتقديمها كتجسيد للمحة ذات، فالخطاب التصويرى ليس فقط خطاباً يستخدم الشفرات الرمزية، وإنما هو ذلك الخطاب الذى يراه شخص ما.

وبناء على ذلك، فحتى بدون المرآة فى لوحة " وصيفات الشرف " سوف تكون خشبة المسرح الثانية جزءاً من نص اللوحة، حيث يظل المرء يلاحظ الاهتمام فى أعين الشخصيات البارزة فى اللوحة .. إلخ. لكن حتى هذه التفسيرات السيكولوچية تقوّى فقط بنية، تستطيع أن تؤدى وظيفتها بدونها، والتمثيل الكلاسيكى كنظام لا يعتمد على الذات فى التصوير الزيتى، والمناظر الطبيعية الرومانسية فى فن القرن التاسع عشر تُخضع الطبيعة إلى إعادة صياغة، تفرض عليها منظوراً لاستعمال عين واحدة، يُحوّل المنظر الطبيعى إلى منظر طبيعى تراه ذات محددة، ونمط هذا المنظر الطبيعى مختلف جداً عن المنظر الطبيعى اليابانى بمنظوره المتعدد، فالأخير ليس الجزء المرئى من نظام خشبة المسرح المزدوجة.

وعلى الرغم من استخدامه للشفرات والتقنيات الرمزية، فالسمة المحددة للتمثيل كنظام علاماتى هى أنه يُحوِّل الشىء المصور إلى علامة، والشىء الذى جرى تصويره فى لوحة زيتية بطريقة معينة يعتبر الدال على حضور ذات، هى الذات التى تنظر إليه. والمفارقة فى لوحة " وصيفات الشرف " تثبت أن وجود الذات يجب أن يكون مدلولاً لكن أجوف، ومحدداً لكن مطلق السراح. وعند قراءة دوال حضور الذات نجد أن المشاهد يشغل هذا المكان، وتملأ ذاتيته الخاصة البقعة الفارغة التى تحددها اللوحة سلفاً. ويشدِّد لاكان على العمل الموحِّد للوظيفة الخيالية (الخيالى)، التى يصبح فعل القراءة ممكناً من خلالها. ويعتبر التصوير الزيتى التمثيل موحِّداً بالفعل؛ فهو لا يطرح نفسه فقط بل يطرح كذلك قراءته الخاصة. وتستطيع الوظيفة الخيالية للمشاهد أن تتوافق فحسب مع الذاتية المدمجة الخاصة باللوحة الزيتية. وتُختزل حرية تلقى المشاهد إلى الحد الأدنى، فعليه أن يقبل أو يرفض اللوحة الزيتية ككل، ويترتب على هذا عواقب مهمة، إذا تناولناها أيديولوچياً.

حين أشغل مكان الذات، تصبح الشفرات التى قادتنى إلى شغل هذا المكان محجوبة عنى، وتختفى دوال حضور الشخص من وعيى لأنها دوال حضورى، وما أدركه هو مدلولها: نفسى. وإذا أردت أن أفهم اللوحة الزيتية، وألا أكون مجرد مفيد بالنسبة لها كعامل مساعد فى فعاليتها الأيديولوچية، فيجب أن أتحاشى العلاقة التجريبية التى تفرضها علىّ، ولكى أفهم الأيديولوچية التى تنقلها اللوحة الزيتية يجب أن أتجنب تقديم وظيفتى الخيالية الخاصة كدعم لتلك الأيديولوچية، ويجب أن أرفض هذا التوحد الذى تعرضه على اللوحة الزيتية بعجرفة شديدة.

يشدد أُودار على أن العلاقة الأولية بين ذات ما وأى شىء أيديولوچى قائمة على الأيديولوچية كمصيدة، تحول دون أى معرفة فعلية فيما يتعلق بهذا الشىء. وهذه المصيدة تعتمد على خواص الوظيفة الخيالية، ويجب إزالتها من خلال نقد هذه الخواص، وتعتمد إمكانية المعرفة الفعلية على هذا النقد. وتزود دراسة أودار للتصوير الزيتى المحلِّل النفسى للسينما بأداتين مهمتين لذلك النقد: مفهوم خشبة المسرح المزدوجة، ومفهوم إيقاع الذات فى مصيدة.

نشير أولاً إلى أن الصورة السينمائية، إذا نُظر إليها بشكل منعزل، فإن الإطار (الكادر) المفرد أو اللقطة الساكنة تمامًا تُعادَل (لأغراض دراستنا) بلوحة التصوير الزيتى الكلاسيكية، شفراتها، حتى وإن كانت "قياسية" لا رمزية، فهى منظمة وفق نظام التمثيل؛ وهى صورة مصممة ومنظمة لا كمجرد شىء يشاهد بل كلمحة خاصة بذات. فهل يمكن أن يوجد فن سينمائى لا يقوم على نظام التمثيل representation؟ هذا سؤال مشوق ومهم لا يمكن أن نتحرى إجابته هنا. ويبدو أنه لم يوجد فن سينمائى كهذا، لكن من المؤكد أن السينما الروائية الكلاسيكية، التى هى مجال اهتمامنا هنا، قائمة على نظام التمثيل. وحالة استيعاب السينما الكامل لنظام التمثيل عبر عنها بقوة چان لويس بودرى، الذى يحاول إثبات أن النظام المفاهيمى والأيديولوچية الخاصين بالتمثيل موجودان فى أدوات التصوير السينمائى نفسها، فعدسات آلة التصوير تنظم مجالها البصرى طبقًا لقوانين المنظور، التى تعمل بتلك الوسيلة على جعله مثل الإدراك

الحسىّ لذات ما، ويتتبع بودرى هذا النظام فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، اللذين طُوِّرت خلالهما تكنولوچيا العدسات التى لا تزال تهيمن على التصوير الفوتوغرافى.

بديهى أن السينما لا يمكن اختزالها إلى صورها (كادراتها) الثابتة، وأن نظام العلامات فى السينما لا يمكن اختزاله إلى نظام علامات التصوير الزيتى أو الفوتوغرافى. والحق أن تتابع الصور السينمائية يهدد بقطع أو حتى بكشف أو هدم نظام التمثيل الذى يوجِّه اللوحات الزيتية أو الصور الفوتوغرافية الثابتة؛ لأن تتابع اللقطات فى السينما، بتلك الطريقة نفسها، هو تتابع للمناظر، وتوحُّد المشاهد مع الوظيفة الذاتية التى تقترحها اللوحة الزيتية أو الصورة الفوتوغرافية يُقطع المرة بعد المرة أثناء مشاهدة فيلم. وبناء عليه، فالسينما تثير – على نحو قياسى ومنهجى – السؤال الرائع فى اللوحة الزيتية (وصيفات الشرف): " من يشاهد هذا ؟ " ونقطة الضعف فى تحليل أودار تكمن هنا بالتحديد : ماذا يحدث لعلاقة المشاهد بالصورة بفعل تغيرات اللقطة المميزة للسينما ؟

تكاد المسألة الأيديولوچية أن تكون أقل أهمية من المسألة السيميولوچية، والحق أنه لا مفر من حلها. وانطلاقًا من الوظيفة الخيالية ومن الأيديولوچية فالمسألة هى أن السينما تهدد بكشف أدائها الوظيفى الخاص كنظام علامات، علاوة على كشف الأداء الوظيفى الخاص بنظم علاقات التصوير الزيتى والفوتوغرافى. إذا كانت السينما مكونة من سلسلة لقطات، تُصنع وتُنتقى، وتُنظَّم بطريقة معينة، فسوف تُوظَّف هذه العمليات، وتعرض وتُحقق موقفًا أيديولوچيًا معينًا. وتساؤل المشاهد، الملقَّن من جانب نظام التمثيل نفسه – "من يشاهد هذا ؟ " – يميل، مع ذلك، إلى كشف هذه العملية الأيديولوچية وآلياتها. وبالتالى يصبح واعيًا بـ : (١) النظام السينمائى المؤيد لتقديم الأيديولوچية، (٢) يصبح المشاهد أيضًا وبناء على ذلك واعيًا بالرسائل الأيديولوچية الخاصة التى يقدمها هذا النظام. إننا نعرف أن الأيديولوچية لا يمكن أن تعمل بهذه الطريقة؛ فهى لابد أن تخفى عملياتها، و" تحيِّد " أداءها الوظيفى ورسائلها بطريقة ما.

وعلى وجه التخصيص، فالنظام السينمائى المؤيد لتقديم الأيديولوچية لابد أن يكون مخفيًا، وكما فى التصوير الزيتى الكلاسيكى لابد أن تحجب الرسالة الشفرة. ويجب أن تبدو الرسالة كأنها كاملة فى حد ذاتها، ومتماسكة ومقروءة تمامًا بتعبيراتها الخاصة. والرسالة السينمائية لكى تقوم بهذا يجب أن تُفسَّر داخل نطاقها ذاته بسبب عناصر الشفرة التى تسعى لحجبها: تغيرات اللقطة، وقبل كل شىء ما يكمن وراء هذه التغيرات، والأسئلة": من الذى يشاهد هذا ؟" و"من الذى ينظم هذه الصورة ؟" و"ما هو الهدف الذى يفعلون من أجله ذلك ؟ " وبهذه الطريقة يصبح اهتمام المشاهد مقصوراً على الرسالة نفسها، ولن يُلاحظ الشفرات. وذلك النظام الذى توفر به الرسالة السينمائية إجابات لأسئلة المشاهد - إجابات الوظيفة الخيالية- هو الدافع إلى تحليل أودار.

تقدم السينما الروائية نفسها باعتبارها سينما " ذاتية "، ولا يشير أُودار هنا إلى التجارب الطليعية فى السينما باستخدامها الذاتى لآلات التصوير، بل يشير إلى الغالبية العظمى من الأفلام الروائية، وهذه الأفلام تعرض صوراً تُصمم ببراعة وتُدرك بديهيًا بوصفها متطابقة مع وجهة نظر شخصية ما أو أخرى، وتتنوع وجهة النظر، وهناك أيضًا لحظات لا تمثل فيها الصورة وجهة نظر أى إنسان، ولكن مثل هذه الصور فى السينما الروائية الكلاسيكية استثنائية نسبيًا. ومنذ وقت قريب جداً يعاد التأكيد على الصورة باعتبارها وجهة نظر إنسان ما. وفى هذه السينما ، تُعدّ الصورة " موضوعية" أو " غير ذاتية " فقط أثناء الفترات الفاصلة بين فن التمثيل فيها باعتباره لمحات الممثلين، ومن الوجهة البنيوية، فهذه السينما تنتقل باستمرار من الشكل الذاتى إلى الشكل الموضوعى، ويلاحظ، مع ذلك، أنه حين تتبنّى هذه السينما الشكل الذاتى فإنها تفعل هذا بانحراف إلى حد ما، وليس كما يحدث فى التصويرات الروائية التى تستخدم (ضمير الغائب) " هو " وليس (ضمير المتكلم) " أنا " فى تصوير خبرة الشخصية الرئيسية. ووفق أودار، فإن هذا الانحراف نموذجى فى السينما الروائية: التى تعطى الانطباع بكونها ذاتية فى حين أنها ليست كذلك البتة أو تقريبًا. وحين تحتل آلة التصوير المكان الفعلى لشخصية رئيسية (بطل)، فإن الأداء الوظيفى المعتاد للفيلم يجرى إعاقته. ويتفق أُودار هنا مع القواعد السينمائية التقليدية، لكنه بخلافها

يستطيع، مع ذلك، أن يبرر هذا المحظور، بتوضيح أن الانحراف الضرورى لآلة التصوير جزء من نظام متماسك، وهذا النظام هو نظام رأب الصدع، الذى يتضمن وظيفة تحويل رؤية أو مشاهدة فيلم إلى قراءة له. إنه يُدخل الفيلم (الذى يتعذر اختزاله إلى أطره - كادراته) إلى عالم المعنى.

ويقابل أُودار مشاهدة أو قراءة فيلم بالمقارنة بين الخبرات المتصلة بكل منهما، فمشاهدة فيلم لا تعنى الوعى بالإطار، وبزاوية آلة التصوير وبعدها .. إلخ، فالفضاء الواقع بين المستويات أو الأشياء على الشاشة يُدرك كشىء واقعى، ومن ثم فإن المشاهد قد يدرك ذاته (فى علاقتها بهذا الفضاء) على أنها سيولة، واتساع، ومرونة.

وحين يكتشف المشاهد الإطار - الخطوة الأولى فى قراءة الفيلم - يتلاشى تدريجيًا الانتصار بامتلاكه السابق للصورة، ويكتشف أيضًا أن آلة التصوير تُخفى الأشياء باستمرار، ولهذا لا يثق فيها ولا فى الإطار نفسه، الذى يفهمه فى ذلك الحين على أنه اعتباطى. ويتساءل لماذا يوجد الإطار بالحالة التى هو عليها ؟ وهذا يحوّل شكل مشاركته بصورة جذرية، فالفضاء غير الحقيقى بين الشخصيات و/ أو الأشياء لا يظل يُدرك كشىء مُبهج، لأنه الآن الفضاء الذى يفصل آلة التصوير عن الشخصيات. وتفقد الأخيرة صفة وجودها، فالفضاء يضع الشخصيات بين قوسين لكى يُؤكد وجوده الخاص. ويكتشف المشاهد أن امتلاكه لذلك الفضاء كان جزئيًا فقط، ووهميًا، ويشعر بافتقاد ما يُمنَع من رؤيته. ويكتشف أيضًا أنه يرخص له فقط برؤية ما يحدث، ليصبح فى محور لمحة مشاهد آخر، شبحىّ أو غائب، هذا الشبح، الذى يحكم الإطار ويسرق من المشاهد بهجته يقترح أُودار تسميته " الشخص الغائب " (L'absent) .

الوصف أعلاه ليس وصفًا طارئًا أو انطباعيًا؛ فالخبرات الموجزة هى تأثيرات نظام. ونظام " الشخص الغائب " يميز الفن السينمائى، كنظام يقدم معنى، عن أى شريط سينمائى انطباعى (مجرد مادة مصورة سينمائيًا). وهذا النظام يعتمد، شأنه شأن نظام التصوير الزيتى الكلاسيكى، على التعارض الأساسى بين مجالين: (١) المجال الأول هو ما أراه على الشاشة، (٢) المجال الثانى هو ذلك المجال المتمِّم،

الذى يمكن تعريفه بأنه المكان الذى ينظر منه الشخص الغائب، وبالتالى: بالقياس إلى أى مجال سينمائى تحدده توافقات آلة التصوير، ينبثق غياب من مجال آخر.

حتى الآن ما نزال عند مستوى اللقطة.

وهنا يرى أُودار أن التعبير السينمائى الشائع هو التعبير المكون من لقطة ولقطة عكسية. فى اللقطة الأولى، يفرض المجال المفقود نفسه على وعينا فى شكل الشخص الغائب، الذى ينظر إلى ما نراه. وفى اللقطة الثانية، وهى اللقطة العكسية للقطة الأولى، يُلغى المجال المفقود بحضور شخص أو شىء ما يشغل مجال الشخص الغائب، فاللقطة العكسية تمثل المالك الخيالى للمحّة المقابلة للقطة الأولى.

ونظام اللقطة / اللقطة العكسية هذا يرتب خبرة المشاهد بهذه الطريقة، فمتعة المشاهد، المعتمدة على توحُّده مع المجال البصرى، تُقطع حين يصبح واعيًا بالإطار. وانطلاقًا من هذا الوعى يستنتج المشاهد حضور الشخص الغائب، ويستدل على ذلك المجال الآخر الذى ينظر منه الشخص الغائب. واللقطة الثانية تُظهر شخصية تُقدم بوصفها المالكة للمحة المقابلة للقطة الأولى؛ أى أن الشخصية فى اللقطة الثانية تحتل مكان الشخص الغائب المقابل للقطة الأولى، هذه الشخصية تحوِّل وعلى نحو استعادى الغياب، المنبثق عن خشبة المسرح الأخرى للقطة الأولى، إلى حضور.

ما يحدث بتعبيرات عامة كما يلى: الشخص الغائب فى اللقطة الأولى هو عنصر الشفرة المجتذب داخل الرسالة عن طريق اللقطة الثانية، وعندما تحل اللقطة الثانية محل اللقطة الأولى، يُحوَّل الشخص الغائب من مستوى النطق إلى مستوى الخيال. ونتيجة لهذا، تختفى الشفرة فعليًا ويُثَبَّتُ بتلك الوسيلة التأثير الأيديولوچى للفيلم. والشفرة، التى تقدم تأثيرًا خياليًا وأيديولوچيًا، تخفيها الرسالة، ويصبح المشاهد غير القادر على فهم أثر الشفرة واقعًا تحت رحمتها، ويُحاصر الفيلم الوظيفة الخيالية للمشاهد، ويتشرب المشاهد، بالتالى، تأثيرًا أيديولوچيًا دون أن يكون واعيًا به، كما فى النظام المختلف تمامًا للتصوير الزيتى الكلاسيكى.

النتائج المترتبة على هذا النظام تستحق الاهتمام الشديد، فلمحة الشخص الغائب هى تلك اللمحة الخاصة باللاأحد، والتى تصبح (باللقطة العكسية) لمحة شخص ما (شخصية موجودة على الشاشة). وبكونها حاضرة على الشاشة فإن الشخصية لا تظل تتنافس مع المشاهد على امتلاكها، ويستطيع المشاهد أن يستأنف علاقته السابقة بالفيلم. إن اللقطة العكسية تسد الفجوة المفتوحة (ترأب الصدع) فى العلاقة الخيالية للمشاهد مع المجال السينمائى عن طريق وعيه بالشخص الغائب. هذا التأثير والنظام الذى ينتجه يحرّران الوظيفة الخيالية عند المشاهد لكى يتلاعبا به من أجل أهدافهما الخاصة.

علاوة على تحرير الوظيفة الخيالية يسيطر نظام رأب الصدع على إنتاج معنى. واستدلال الشاهد على الشخص الغائب والمجال الآخر يجب وصفه بدقة أكثر: إنه قراءة. وبالنسبة إلى المشاهد الذى يصبح واعيًا بالإطار، يعنى المجال البصرى وجود الشخص الغائب كمالك للَّمحة التى تشكل الصورة، وبالتالى يُنسب المجال السينمائى فى وقت واحد إلى التمثيل وإلى المعنى، فهو من ناحية، شأنه شأن التصوير الزيتى الكلاسيكى، يمثّل الأشياء أو الكائنات، ومن ناحية أخرى يعنى وجود مشاهد، وعندما يكفّ المشاهد عن التوحد مع الصورة، فإن الصورة تدله بالضرورة على وجود مشاهد آخر، وتقدم الصورة السينمائية نفسها هنا لا كصورة بسيطة بل كعرض، أى تؤكد بنائيا وجود جمهور. المجال السينمائى هو إذن دال، والشخص الغائب مدلوله. وبما أن اللقطة العكسية تمثل مجالاً آخر تنظر منه شخصية خيالية إلى المجال المقابل للقطة الأولى، فإنها تُقدَّم إلى الجمهور السينمائى باعتبارها المجال الآخر، مجال الشخص الغائب. بهذه الطريقة ترسخ اللقطة الثانية نفسها كمدلول للقطة الأولى، وباستبدالها بالمجال الآخر تصبح اللقطة الثانية معنى اللقطة الأولى.

داخل نطاق نظام رأب الصدع، يمكن أن يعرَّف الشخص الغائب من ثم بأنه "حيلة" ذاتية متبادلة، لا يظل الجزء الثانى من تعبير تمثيلى محدد عن طريقها هو ببساطة ما يأتى بعد الجزء الأول، ولكن ما يصبح مدلولاً بواسطته، فالشخص الغائب

يجعل الأجزاء المختلفة لتعبير محدَّد دوالاً لبعضها البعض، وحيلته: تجزىء التعبير إلى لقطات، واحتلال الفضاء الواقع بين اللقطات.

وبالتالى يعرِّف أُودار التعبير الأساسى فى فن السينما الكلاسيكى كوحدة مكونة من طرفين: المجال السينمائى ومجال الشخص الغائب. وحاصل جمع هذين الطرفين، وخشبتى المسرح، والحقلين يحقق معنى التعبير. وقد تحدث روبير بريسون ذات مرة عن تبادل بين اللقطات. وبالنسبة لأُودار يعدّ ذلك مستحيلاً ، فالتبادل بين اللقطة الأولى واللقطة الثانية لا يمكن أن يحدث مباشرة، وبين اللقطة الأولى واللقطة الثانية تكون خشبة المسرح الأخرى المناظرة للقطة الأولى وسيطًا ضروريًا، ويمثل الشخص الغائب قابلية التبادل بين اللقطات، وبتحديد أكثر، يمثِّل الشخص الغائب، داخل نطاق نظام رأب الصدع، حقيقة أنه لا يمكن للقطة أن تشكل فى حد ذاتها تعبيرًا كاملاً، كما يرمز إلى ما تفتقده بالضرورة أى لقطة لكى تحقق المعنى: أى لقطة أخرى.

وينقلنا هذا إلى القوى المحركة للمعنى فى نظام رأب الصدع.

يعتمد معنى لقطة، داخل نطاق هذا النظام، على اللقطة التالية. وعلى مستوى الدال، يقضى الشخص الغائب باستمرار على توازن تعبير سينمائى بجعله الجزء الناقص من كل لم يكتمل بعد، وبالمقابل، على مستوى المدلول، يكون تأثير نظام رأب الصدع تأثيرًا استرجاعيًا، والشخصية المقدمة فى اللقطة الثانية لا تحل محل الشخص الغائب المناظر للقطة الأولى. إن رأب الصدع يكون دائمًا لاحقًا زمنيًا للقطة المقابلة ؛ أى أنه حين نعرف أخيرًا ما كان عليه المجال الآخر، لا يبقى المجال السينمائى بعد ذلك موجودًا على الشاشة. ومعنى لقطة يُقدَّم على نحو استعادى، فهو لا يبدو فى اللقطة على الشاشة بل يظهر فقط فى ذاكرة المشاهد.

إن عملية قراءة فيلم (إدراك معناه) هى من ثم عملية استرجاعية، حيث يعدِّل الحاضر الماضى. ونظام رأب الصدع يتعدى بانتظام على حرية المشاهد بترجمة، بل فى الحقيقة بإعادة تشكيل، ذاكرته، ويُمزِّق المشاهد إربًا، ويُدفع إلى اتجاهات متعارضة، فالعملية الاسترجاعية من ناحية تنظم المدلول، والعملية الاستباقية من ناحية

أخرى تنظم الدال، ويفقد المشاهد الواقع تحت سيطرة النظام السينمائى وسيلة الوصول إلى الحاضر، وحين يشير الشخص الغائب إلى الحاضر، فإن الدلالة تُنسب إلى المستقبل، وحين يدرك رأب الصدع المستقبل فإن الدلالة تُنسب إلى الماضى. ويلح أُودار بإصرار على الوحشية، وعلى الطغيان الذى تَفرض به هذه الدلالة نفسها على المشاهد أو، حسب صياغته، " الوحشية التى تتخلل المشاهد ".

تحليل أُوْدار للسينما الكلاسيكية تفكيك لا هدم لها، وتفكيك نظام يقتضى أن يقرَّه المرء، ويدرس أداءه الوظيفى بعناية شديدة، ويعين موضع تمفصلاته الأساسية، الخارجية والداخلية على السواء. وهناك، بالطبع، أنساق سينمائية أخرى علاوة على نظام رأب الصدع[٦]، وأحد هذه الأنساق الأخرى الكثيرة هو ذلك النسق الخاص بأفلام جودار الأخيرة مثل فيلم «ريح من الشرق». وداخل نطاق هذا النسق: (١) تميل اللقطة إلى تشكيل تعبير تام، كما أن (٢) المشاهد يدرك الإنسان الغائب باستمرار؛ ولأن اللقطة تشكل تعبيراً تاماً فإن قراءة الفيلم لا تُرجأ، ولا يوضع المشاهد فى وضع انتظار للجزء الباقى من التعبير الذى لم يقدم بعد. وتصبح قراءة اللقطة معاصرة للقطة نفسها. إنها قراءة فورية، وصفتها الزمنية هى الحاضر.

وهكذا فالتعريف الوظيفى للشخص الغائب لا يتغير. وداخل حدود النسق الجودارى وكذلك داخل حدود نظام رأب الصدع يكون الشخص الغائب هو من يربط اللقطة (على مستوى الفيلم) بالتعبير (على مستوى الفن السينمائى). ومع ذلك، فالمستويان فى حالة جودار ليسا منفصلين، فالفن السينمائى لا يحجب سينمائية Filmicity اللقطة؛ إنه يبقى فى علاقة واضحة معها.

نظام رأب الصدع يمثل بالضبط الخيار المضاد، فالشخص الغائب مقنَّع، وتحل محله شخصية، ومن ثم فالمصدر الحقيقى للصورة - شروط إنتاجها التى يمثلها الشخص الغائب- يحل محله مصدر زائف، وهذا المصدر الزائف قائم فى الخيال، ويعبث مستوى الفن السينمائى بالمشاهد عن طريق ربطه بالمستوى الخيالى لا بالمستوى السينمائى.

غير أن الاختلاف بين مصدرى الصورة هو أن أحدهما (السينمائى) حقيقى والآخر (الخيالى) زائف، ويمثل المصدر الحقيقى علة الصورة، ويطمس المصدر الزائف هذه العلَّة ولا يقدم أى شىء عوضًا عنها، كما لا تُقَدَّم الشخصية التى تتبنى امتلاك الصورة، فهى فحسب إنسان ما يشاهد، إنها مشاهد، ولهذا توجد الصورة على نحو مستقل، وبلا سبب. إنها موجودة (فحسب).

وبعبارات أخرى، فإن وجودها هو علتها الخاصة. وعن طريق رأب الصدع، يقدِّم الخطاب السينمائى نفسه كمنتَج، بلا مُنتِج، فهو خطاب بلا مصدر. إنه يقول: من يقول؟ تتحدث الأشياء عن نفسها، وبديهى أنها تقول الحقيقة. إن السينما الكلاسيكية ترسِّخ نفسها كمتحدث من البطن للأيديولوچية.

*

هوامش

(١) توسع بريان هندرسون فى كتابة هذا المقال من نص سابق.

(٢) رأب الصدع، خياطة الجرح: المعنى الأصلى هو خياطة الجرح أو لمّ الأطراف فى أى تمزق. وكان لاكان قد استعمل المصطلح أول مرة للإشارة إلى " الغرز " اللازمة لخياطة العناصر الخيالية بالعناصر الرمزية فى النفس. وهناك توسيع لنطاق معنى المصطلح يجعله ينصرف إلى سد الفجوة أو رأب الصدع بين ذات المتكلم وكلامه، أو بينه وبين ما يسمع أو يقرأ . لمزيد من التفاصيل انظر: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى - عربى، د. محمد عنانى، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الثانية، ١٩٩٧ - م.

(٣) انظر:

Althusser, Lenin and Philosephy [Monthly Review Press, New York, 1971], pp. 198-199.

(٤) انظر:

Jean - Louis Shefer, Scénographie d'un tablequ (Paris: Seuil, 1969); and articles by Jean - Pierre Oudat, "La Suture I and II " Cahiers du Cinema, Nos 211 and 212 (April and May 1969), "Travail, Jouissance," Cahiers du Cinema, No. 222 (With S. Daney - July 1970), "Un discourse en defaut," Cahiers du Cinema, No. 232 (Oct. 1971).

(٥) يقتبس أودار هنا من الفصل الأول من كتاب ميشيل فوكو " نظام الأشياء " The Oder of Things (London: Tavistock, 1970).

(٦) انظر:

:"Ideological Ettects of the Basic Cinematographic Apparatus", in Cinethique, 7 - 8.

(٧) فى الواقع إن اللقطة / اللقطة العكسية فى حد ذاتها مجرد صورة واحدة فى نسق (أنساق) السينما الكلاسيكية. وقد اخترناها من هذه المرحلة الأولية للنطق فى السينما كمثال مميَّز للطريقة التى يُستبدل بها مصدر اللمحة ليحجب إنتاج الفيلم للمعنى.

ضد " نظام رأب الصدع "

وليم روثمان

أحد الادعاءات الضمنية وراء الكثير من تطبيق البنيوية والسيميولوچيا فى السينما (ومصدر رئيسىّ لتواضع بعض الكتاب الذين يعتقدون أنهم على حق، وأنهم أفضل من غير المؤمنين بأفكارهم) هو أن هذه المناهج تتعهد بأن تستبدل النقد الانطباعى غير المنهجى، الذى يُظهر معرفة محدودة بالسمات البارزة للسينما، بنقد علمى كاشف، وقائم على معرفة صحيحة بالشفرات السينمائية (تلك الشفرات الفريدة بالنسبة للسينما، مثل المونتاچ)، لكن وليم روثمان، فى رده على مقال دانييل دايان، يسعى لتوضيح أن المنهاجية ليست ضامنة للدقة، وأن النماذج البنيوية - السيميولوچية قد تكون مدانة بالتعميم الزائف وبالمعرفة غير الوافية بكيفية تأثير الأفلام، شأنها شأن النماذج الأقدم التى تسعى لكى تحل محلها.

ودراسة روثمان الدقيقة لكيفية أداء توليف وجهة النظر لوظيفته، مستعيناً بأمثلة محددة، تشدد على الأدوار التى تُعَدّ وظيفة نسق بدرجة أقل من كونها اختياراً وتقليداً أسلوبياً، وتتوجه فى نفس اتجاه المناقشات المطروحة حول إمكانية تطبيق النماذج البنيوية والسيميولوچية، التى تستأنف فى مقالى "البنية والمعنى فى السينما" و"الأسلوب والقواعد والأفلام". وعلى أقل تقدير فإن هذه الدراسة ينبغى أن تحث على تفكير دقيق حول تمركز المدرس الخصوصى / الشفرة فى السينما الروائية الكلاسيكية، وكيف ولأى هدف يؤدى توليف وجهة النظر وظيفته، وما إذا كان الاضطهاد الأيديولوچى لمتعة المشاهد سبباً ضرورياً أو " نتيجة " لذلك التوليف.

وعلى مستوى آخر، فإن مقال روثمان يقوم بمهمة رسالة تذكير بأن هذا الكتاب معنى بعملية مركبة، وبنضال من أجل المعرفة، لا بالحفاظ (التبجيلى) على مقاربات معينة بوصفها حقائق خالدة، فالتفاوتات فى المقاربات، المتناقضة أحيانًا، التى لوحظت فى بدايات هذا الكتاب، تتبلور هنا، فى تعارض واضح وبشدة، نحو الخلاف الأشد اتساعًا بين المقالات فى فصل البنيوية - السيميولوچيا.

* * *

يهتم دايان بما يسميه " نظام النطق " الأساسى فى السينما " الكلاسيكية ".

ويكتب: « وقد أوضح نقاد بنيويون مثل بارت، ونقاد " كراسات السينما " فى مقالهم "مستر لنكولن الشاب" أن مستوى الخيال منظم فى لغة ذات حروف، وفى تنظيم أسطورى تُقدَّم الأيديولوچية ويعبر عنها من خلاله. ويتساوى النطق السينمائى مع الخيال فى الأهمية، لكنه، مع ذلك، دُرس بدرجة أقل بكثير، وهو النظام الذى يتفاوض على حرية اقتراب المشاهد من الفيلم - النظام الذى " يتكلم باسم " الخيال ».

نظام النطق فى السينما الكلاسيكية، " المدرس الخصوصى / الشفرة " الذى "يتحدث بالشفرات التى يعتمد عليها الخيال " هو طبقًا لدايان (هنا فى هذا الإقتباس، وفى كل موضع آخر من مقاله، يلخص إلى حد كبير أفكار چان بيير أُودار، الذى يقتبس بدوره من مصادر عديدة) نظام رأب الصدع.

وهذا المكان ليس منبرًا لنقد تفصيلى لموقف دايان من وجهة نظر نظرية، فمثل هذا النقد يجب أن يبحث بأسلوب منهجى استخدامه لمصطلحات مثل: "الأيديولوچية"، "النظام"، "الشفرات"، "السينما الكلاسيكية"، "الخيال"، "النطق"، "التفكيك".. وهلّم جرا؛ فكل منها يُستخدم بطريقة محملة بتضمينات نظرية يمكن الاعتراض عليها، كما أن هذا المكان ليس منبرًا لتحليل شامل لاستراتيچية نثرية خاصة بالاستشهاد بمجموعة كتابات (وافتراض أن لها سلطة) تُفَسَّر جزئيًا فقط، وعلاوة على ذلك فهى غير متاحة فى النقد المستقل الموجه للقارئ العادى، وأخيرًا فهذا المكان ليس منبرًا لبيان نقدى

للتغلغل فى البنيوية والسيميولوچيا، والحداثة، والماركسية التى تجد جميعها تعبيراً عنها عند أُودار والكتاب الآخرين الذين يستشهد بهم دايان.

وسوف أركز بالأحرى على ما أدرك أنه أخطاء واضحة فى مناقشة دايان.

نظام رأب الصدع، وفقًا لأودار / دايان قائم على شخصية اللقطة الثانية. هذه الشخصية تتسبب فى أن تعمل خبرة المشاهد وفق سيناريو معين.

« فى اللقطة الأولى يكتشف المشاهد الإطار ».

« وحين يكتشف المشاهد الإطار – الخطوة الأولى فى قراءة الفيلم – يتلاشى تدريجيًا الانتصار بامتلاكه السابق للصورة، ويكتشف المشاهد أيضًا أن آلة التصوير تخفى الأشياء باستمرار، ولهذا لا يثق بها ولا بالإطار نفسه، الذى يفهمه فى ذلك الحين على أنه اعتباطى. ويتساءل لماذا يوجد الإطار بالحالة التى هو عليها ؟ وهذا يحوِّل شكل مشاركته بصورة جذرية – فالفضاء غير الواقعى بين الشخصيات و/ أو الأشياء لا يظل يدرك كشىء مبهج ... ويشعر المشاهد بافتقاد ما يُمنع من رؤيته. ويكتشف أيضًا أنه مرخص له فقط برؤية ما يحدث ليصبح فى محور لمحة مشاهد آخر، شبحىّ أو غائب. هذا الشبح، الذى يحكم الإطار ويسرق من المشاهد بهجته يقترح أُودار أن يسمى "الشخص الغائب" ».

فى اللقطة الثانية، وهى اللقطة العكسية للقطة الأولى، « يُلغى المجال المفقود بحضور شخص أو شىء ما يشغل مجال الشخص الغائب، فاللقطة العكسية تمثل المالك الخيالى للمحة المقابلة للقطة الأولى».

اللقطة الأولى، إذا جاز التعبير، تحدث فجوة فى علاقة المشاهد الخيالية بالمجال السينمائى، وهذه الفجوة " تُسد " "sutured" بلقطة الشخصية المقدمة باعتبارها الشخص الغائب فى اللقطة السابقة.

« وحينئذ يستطيع المشاهد أن يستأنف علاقته السابقة بالفيلم ».

وفى الوقت نفسه، تشكل اللقطة الثانية معنى اللقطة الأولى، ويخلق نظام رأب الصدع "تعبيراً سينمائيًا" ناتجًا عن اللقطتين، فاللقطة الأولى تقدم، مثلاً، منظرًا يمتد عبر خليج بوديجا إلى منزل برينر، وإذا جاز التعبير يُطرح سؤال: "هذا المنظر لمن ؟"(١) وتُقدِّم اللقطة الثانية نفسها كإجابة عن هذا السؤال، وبذلك تظهر معنى اللقطة الأولى: إنه منظر يخص ميلانى دانييل.

إن جدال أودار ودايان الرئيسى يدور حول أن هذا النظام نظام استبدادى بالفعل، "لا ينقل بشكل حيادى فحسب أيديولوچية المستوى الخيالى ... (بل) إنه مبنى لكى يحجب المصدر والطبيعة الأيديولوچية للتعبيرات السينمائية". فاللقطة الأولى تطرح سؤالاً كأنه مصدر الصورة. واللقطة الثانية تحدد هوية ذلك المصدر كشخصية داخل نطاق الخيال، وتشكل شخصية اللقطة الثانية تعبيراً حول ذاتها، وهذا التعبير أكذوبة.

يجادل دايان بأن هذا التتابع لـ" الخبرات" (اكتشاف المشاهد المزعج للإطار ؛ وشكِّه فى الوضع القائم للإطار، وتأكُّده من أنه مرخص له فقط برؤية ما تحويه لمحة "شخص غائب" يسيطر على ذلك الإطار ؛ قبوله بالشخصية المبنيّة فى اللقطة العكسية اللاحقة باعتبارها ذلك "الشخص الغائب" المهيمن) ليس طارئًا: إنه تأثير ذلك النظام.

ولكن ما هو " النظام " الذى تنجم عنه الخبرات الموجزة المذكورة أعلاه؟ عند دراسة مقال دايان، يتضح أنه لا يصف فى حقيقة الأمر أية آلية يمكن أن تجعل مشاهداً " يكتشف الإطار " وهلم جرا.

وأنا أرى أن هذا الفشل مرتبط بالشك عموماً بقدر ارتباطه بالدور الفعلى لـ" نظام رأب الصدع" فى السينما الكلاسيكية. ويكتب دايان، أحيانًا، عن "نظام رأب الصدع" كأنه " نظام النطق " فى السينما الكلاسيكية (" نظام رأب الصدع " يمثل بالنسبة للسينما الكلاسيكية ما تمثله اللغة اللفظية، بالنسبة للأدب.. إلخ) ولكنه فى أحيان أخرى (مثلاً، فى هامش يبدو أنه أضيف كفكرة خطرت له فيما بعد، برغم التوسط الواضح فى النقطة التى يشير إليها) يعدِّل الدعوى: إنه أحد نظم النطق الرئيسية فى السينما الكلاسيكية (مع أنه يظل نظاماً " مميزاً ").

سيناريو أُودار/ دايان مبنى على علاقة " سابقة " يقال إن المشاهد يستمتع فيها بالفيلم – علاقة أولية وكما يعتقد تُشقّ باكتشاف المشاهد للإطار، وهو يعود إليها حين " يُرأب " ذلك الشق (الصدع – م). ويفهم دايان هذا على أنه علاقة " يرى " فيها المشاهد ولا " يقرأ " بالأحرى الفيلم. وتُقارَن هذه العلاقة بالعلاقة بين المشاهد والتصوير الزيتى التمثيلى كما يحلله أوُدار.

إذن كيف ولماذا تُمزَّق هذه العلاقة ؟

هل يمزِّق الفيلم هذه العلاقة " بحكم الطبيعة " ؟ إذا كانت الحالة على ذلك النحو، فلا توجد حاجة إذن إلى تفسير الوسيلة التى تُحدث بها السينما الكلاسيكية هذا التمزق، ولا حاجة إلى بيان عن دافعها (التاريخى). فهل هذا التمزق هو النتيجة الضرورية للقطع من لقطة إلى لقطة فى فيلم (كما يبدو فى اقتراح دايان عن هذه النقطة)؟ ولكن آنئذ نكون فى حاجة إلى تفسير السبب فى تأسيس تغييرات اللقطات فى أى وقت.

الاقتراح الطبيعى، فى الحقيقة، هو أن الاستراتيچيات و" القواعد " الخاصة بالتوليف المترابط continuity cutting التى طورها جريفيث ومعاصروه وتابعوه (والتى تبلورت فى " قاعدة ٣٠ْ " و" قاعدة ١٨٠ْ " وقواعد أخرى) شكلت بالتحديد نظامًا لدعم تغييرات اللقطة من جانب إلى آخر، وهى بالضبط تلك العلاقة بين المشاهد والفيلم التى يفهمها دايان على أنها تُمزَّق باكتشاف المشاهد للإطار، وهذا يعنى أن " نظام رأب الصدع " – لسبب ما، وبطريقة ما– أُنشئ برغم أولوية نظام قد يبدو ملبيًا لاحتياجات " نزعة الخداع " (البصرى) البرجوازية، ومع التسليم بنظام التوليف المترابط (الذى يبدو أنه يجعل السينما امتدادًا لنظام التمثيل فى التصوير الزيتى) فالمشاهد كان يتعين عليه أن يُهيأ للوعى بالإطار من أجل إقامة " نظام رأب الصدع ". كيف أُنجز هذا الوعى ؟ وما الدافع لإقامة هذا النظام ؟ أسئلة كهذه تصبح حاسمة فى فهمنا لـ"السينما الكلاسيكية" وتاريخها.

برغم أننى لا أستطيع مناقشة هذه الدعوى هنا، فإننى أود الإلحاح على أن العلاقة بين التوليف المترابط و" نظام رأب الصدع " (أى توليف وجهة النظر)(٢) حالما

توضع أمام بحث جاد، فإن افتراض دايان لـ" علاقة سابقة" "يرى" فيها المشاهد الصورة كصورة غير توسطية للواقع يتعين الاعتراض عليه. ولقد حان الوقت لإعادة فحص الدعوى التامة القائلة إن استمرار السرد الكلاسيكيّ فكرة " مُضللة ". وسوف أقترح هنا فقط أن تجنُّب دايان لدراسة جادة للدافع التاريخى لـ" نظام رأب الصدع"، وتجنُّبه لدراسة جادة للتوليف المترابط عموماً، هما وجهان لاستراتيچية واحدة.

وحالما نوجه إلى أنفسنا السؤال عن كيف يقرأ المشاهد فى واقع الأمر لقطة وجهة النظر، يتضح خطأ أساسىّ فى سيناريو أودار/ دايان.

يفترض السيناريو أن "نظام رأب الصدع" قائم على مجاز figure [منظر/مُشاهِد] لقطتين: أى زوج من اللقطات يشكِّل تعبيراً سينمائيًا تاماً.

ولكن لقطة وجهة النظر، فى حقيقة الأمر، هى عادة (أى: دائمًا عدا حالات خاصة) جزء من مشهد sequence مكون من ثلاث لقطات [مُشاهد/منظر/مُشاهد].

ونموذجيا، يُشرِع فى هذا المشهد حيث تُصغى شخصية، بوضوح، داخل نطاق لقطة " موضوعية "، إلى شىء ما خارج حدود الإطار. وعلى سبيل المثال، تَطُل ميلانى من قاربها على شىء ما لا نستطيع رؤيته، ويشكل هذا تلميحة إلى أن اللقطة التالية ربما تكون لقطة وجهة نظر تقدم ذلك " المنظر الغائب" إلى المشاهد، وبثقة تامة نحصل على اللقطة التى تظهر الخليج من جانب إلى آخر، كأنها إجابة عن السؤال " ما الذى تنظر إليه ميلانى ؟ " (أو " ما الذى تراه بالفعل ؟ ")، وبعدئذ نصل إلى "لقطة استجابة" تبين رَدَّ فعل ميلانى تجاه ما تنظر إليه، وتؤكد فى الوقت نفسه أن اللقطة السابقة كانت من وجهة نظرها (كالمعتاد فى أفلام هيتشكوك، لا يعبِّر عن عاطفة خاصة يمكن تحديد طبيعتها فى لقطة الاستجابة)[٣].

وهكذا فلقطة وجهة النظر يُقدَّم لها عادة بلقطة تلفت الانتباه إلى إطارها الخاص عن طريق الإشارة (بتلميحة) إلى أن هناك شيئًا ما على وشك أن يُرى، وذلك الشىء يقع خارج حدود الإطار، وهذه التلميحة شرط اكتشاف المشاهد للإطار الخاص بلقطة

وجهة النظر نفسها، ويدرك المشاهد هذه اللقطة بوصفها لقطة وجهة نظر من زاوية نظر ميلانى، وإلى حد ما لأن التلميحة ترسخ معنى غياب ميلانى من الإطار التالى، ويعى المشاهد ميلانى بوصفها مغيبَّة على نحو ذى مغزى من ذلك الإطار، ومن ثم يعى الإطار بصورة غير مباشرة، وهذا الإدراك شرط قراءة المشاهد للقطة كلقطة من زاوية نظر ميلانى.

ولنلاحظ أن هذا ينقض وبشكل محدد سيناريو أودار / دايان، فليس صحيحاً أن المشاهد يكتشف إطار اللقطة التى تظهر خليج بوديجا من جانب إلى آخر (على نحو غير قابل للتفسير)، ويستدل على " شخص غائب " مسيطر، ويقع فريسة لـ" شخص غائب " مستبد، بل إنه بالأحرى، وهو يلاحظ بغير انقطاع اللقطة الأولى من المشهد بتلميحتها التقليدية التى تؤكد إطارها، يعى غياب ميلانى من الإطار التالى، وإدراك هذا الغياب المحدد هو شرط قراءة المشاهد له بوصفه لقطة من وجهة نظرها، وتتأكد هذه القراءة باللقطة الثالثة من المشهد، التى نعود فيها إلى ميلانى.

لا يستحضر مشهد وجهة النظر شبحاً مسيطراً.

طبقًا لسيناريو أودار / دايان، يكتشف المشاهد أنه " مرخص له فقط برؤية ما يحدث ليصبح فى محور لمحة مشاهد آخر، شبحىّ أو غائب ". **هذا الشبح يسيطر على الإطار ويسرق من المشاهد بهجته.** والمعنى المتضمن فى هذه العبارة هو أن هذا الشبح هو الذى " يجيز " اللقطة المعروضة علينا، وأنه **المسئول** عن الفيلم، وأنه هو الذى ينتج الصورة، وبالتالى حين نقبل مثل ذلك "الشخص الغائب"، والشخصية المبينة فى اللقطة العكسية، فإننا نقبل ما هو فى الواقع شخصية خيالية خلقها الفيلم وكأنها صانعة الفيلم. ونقبل تعبيراً كاذباً فيما يتعلق بالمصدر الفعلى للفيلم أو إنتاجه.

ولكن حين يعتبر المشاهد ميلانى " مالكة " اللمحة المقابلة للقطة وجهة النظر، فإنه ينظر إليها – بلا مبرر – على أنها مفوضة بتلك اللقطة، وفى المقابل تُقرأ لقطة وجهة النظر **كانتحال** لنظرتها المحدِّقة. إنها تُقرأ كأنها **غير مجازة** من جانبها.

مشهد وجهة النظر، إذن، يُظهِر عادة قوة انتحال نظرة محدِّقة لشخصية فى فيلم بدون ترخيص، وهو لا يُقدِّم آنئذ شخصية، ويجبر المشاهد على قبولها باعتبارها مصدر تلك القوة.

وبناء على ذلك فإن مشهد وجهة النظر لا يشكل فى حد ذاته تعبيراً كاذباً عن مصدره الفعلىّ، وميلانى لا تُقدَّم كمصدر فعلىّ للصورة التى نقرأها باعتبارها "صورتها"، فصورة ميلانى مستمدة بوضوح من المصدر نفسه شأنها شأن الصورة التى نقرأها كانتحال لنظرتها المحدِّقة. وأكرر أن المشهد فى حد ذاته لا يشكل تعبيراً عن ذلك المصدر (لكن لا يمكن أن نصرح بأن الإمكانية لا مجال للبحث فيها بداهة، حيث إن الفيلم ككل يُدرِج تعبيراً حول ذلك المصدر، قد يعترف صادقاً بأن هذا فيلماً وأن عالمه ليس الزمن الحالى).

يكتب دايان كأن المشاهدين لا يعرفون ما هى لقطات وجهات النظر، وكأنهم لا يعرفون نوع لقطة وجهة النظر، لكن من البديهى أن الأفلام التى تستخدم لقطات وجهات النظر مُعدَّة لمشاهدين معتادين على منطقها، ويعرفون كيف يدركونها ويقرأونها.

لقد تحدثت عن إدراك المشاهد لـ" التلميحات" التى تقوده إلى قراءة اللقطة التالية باعتبارها لقطة وجهة نظر، ومن المحتمل تماماً بالنسبة لمشاهد أن يدرك تلك التلميحات وأن يقرأ مشهد وجهة النظر بصورة صحيحة سواء أكان لديه " خبرات " خاصة أم لا. فمشهد وجهة النظر لا يعتمد فى قراءته على "تأثيراته"، ومن الخطأ افتراض أن مشاهد وجهة النظر تتوافق مع " نظام " ما، يمكن تعريفه بواسطة " تأثيراتها ".

لا يعتمد مشهد وجهة النظر وحده فى قراءته على أى تأثيرات خاصة، بل إن قراءة المشهد أيضاً لا تعتمد على قبول المُشاهِد لواقع العالم المطروح فى الفيلم، فالمشاهِد يستطيع أن " يقرأ " مشهد وجهة النظر سواء أكان يدرك أم لا أن عالم الفيلم يتوافق مع " الواقع ".

لا يقدم دايان حجة ترد على موقف الرأى العام، وعلى أن " تأثيرات " مشهد وجهة النظر تعتمد على المشهد، وعلى سياقه داخل نطاق الفيلم، وتعتمد أيضًا على موقف المشاهد العقلى أو العاطفى تجاهه. وعلى النحو المشار إليه لا يقدِّم دايان كذلك برهانًا على ما إذا كان مشهد وجهة النظر متممًا لخطّة أيديولوچية من نوع معين تعتمد على هذا المشهد وعلى الفيلم ككل، ولا يقدم برهانًا على ما إذا كانت الخطّة الأيديولوچية الناجحة لفيلم - سواء أكان المشاهد سوف يصبح خاضعًا بالفعل لفيلم معدّ لكى يستبد به أم لا- تعتمد جزئيًا على موقف المشاهد.

هناك جانب جدير بالاعتبار فيما أتحدث عنه، هو أن مشهد وجهة النظر لا يخلق فى حد ذاته تعبيرًا عن الواقع؛ بمعنى أنه لا يخلق تعبيرًا - على الإطلاق.

وقد أخطأ كريستيان ميتز فى افتراضه أن اللقطة الواحدة فى فيلم " كلاسيكى " تعادل جملة، فاللقطة الواحدة، كما يوضح دايان، غير كاملة (من حيث القواعد "النحوية") عادة. غير أن دايان يخطئ بدوره فى استنتاج أن المشهد "المرءوب" sutured المكون من لقطات متتابعة يشكل فى حد ذاته جملة، فمشهد وجهة النظر، ببنيته النحوية، يكون مناظرًا لجملة لا لتعبير، وهو فى حد ذاته لا يقيم دعوى صحيحة أو زائفة.

تُستخدم الأفلام بطرق كثيرة، وصنع أنواع مختلفة من التعبيرات هو، تاريخيًا، من بين استخدامات الأفلام " الكلاسيكية"، والفيلم، لكى يخلق تعبيره، قد يحتاج إلى وضع مشهد وجهة النظر فى مكان وزمان محددين داخل نطاقه.

وأكرر، يبدو لى أن الفيلم وليس المشهد هو الذى يشكل التعبير (إذا كان الفيلم يخلق تعبيرًا)، وبالتالى، فالتعبير الذى يخلقه الفيلم قد يكون، بالدرجة الأولى، تعبيرًا - كاذبًا أو صادقًا- عن نفسه، وسواء خلق فيلم تعبيرًا زائفًا عن نفسه، أو عن العالم، فلا يمكن أن يتقرر ذلك فحسب بتحديد ما إذا كان الفيلم يدمج مشاهد وجهة النظر فى شكله أو لا[٤].

أعتقد أنه من الجلىّ أن دايان لم ينجح فى إثبات أن مشهد وجهة النظر فى حد ذاته، وبحكم طبيعته الفعلية، يُحوِّل أى فيلم يعتمد عليه (وبالتالى يحول الأفلام "الكلاسيكية" بكاملها) إلى نظام للأيديولوچية البرجوازية، إذ يتعين عمل تمييزات، قائمة على جهود نقدية جادة، ومدمجة داخل تاريخ جاد.

غير أن مناقشة دايان أُعدَّت بوصفها دليلاً على أنه لا حاجة إلى عمل هذه التمييزات، فإذا كانت السينما الكلاسيكية تعتمد على نظام نطق، أى بواسطة طبيعته الفعلية الأيديولوچية (البرجوازية)، فحينئذ يمكن أن يختزل النقد والتاريخ إلى (أو يحل محلهما) " التفكيك ".

ويبدأ دايان بافتراض أنه يعرف من قبل ما هى " السينما الكلاسيكية ": نظام أيديولوچى برجوازى، وبديهى أن يفترض أيضًا أنه يعرف من قبل ما هى "الأيديولوچية البرجوازية ". وتكشف كتابة دايان موقفًا، هو أن "الأيديولوچية البرجوازية" و"السينما الكلاسيكية" حقيقتان مطلقتان غير تاريخيتين، ومرتبطتان بماهيتيهما اللتين ربما تُستمدَّان من التاريخ، وعلى امتداد مقال دايان هناك توتر غير مقبول بين الزخارف الماركسية التى يتبناها والفكرة المضادة للماركسية أساسًا، وهى أن مشاهد وجهة النظر ومن ثم الأفلام " الكلاسيكية " هى بحكم طبيعتها الفعلية (بغض النظر عن التاريخ) انعكاسات لأيديولوچية برجوازية أبدية.

وقد يتبدى موقف الرأى العام فى أن "السينما الكلاسيكية" خدمت خلال تاريخها المعقد تنويعة من الأساتذة، وأن الأفلام " الكلاسيكية " خدمت، بالتأكيد، فى حالات لا تحصى أشكالاً مختلفة كثيرة من الأيديولوچية البرجوازية، لكنها أصبحت أيضًا أداة فى هجمات ملموسة على أشكال أيديولوچية معينة. كما أن دايان لم يقل شيئًا يُسقط إمكانية وجود أفلام " كلاسيكية " كانت تشكل روائع "السينما الكلاسكية".

يجب ألا نترك أنفسنا نشعر بأننا مجبرون منذ البداية على أن ننكر بدافع افتراضى وجود فروق أساسية بين مَشاهد وجهة النظر والأفلام التى تستخدمها.

ويجادل دايان بأن فيلم «ريح من الشرق» يلجأ إلى نظام بديل للنطق فى صياغة اعترافه المعادى للبرجوازية والمتعلق بشكلها وإنتاجها الخاصين، لكن فيلم «الرجل وآلة التصوير السينمائية» لا يبدو أقل عداءً للبرجوازية باستخدامه المنهجى لتقنية وجهة النظر (يمكن القول إن استخدام ڤيرتوف لمشاهد وجهات النظر فى هذا الفيلم كأداة، كان هدفه هدم أشكال السرد التقليدية) (٥). وأنا أقوم الآن بعمل تحليل لأفلام هيتشكوك الأخيرة، أحاول أن أثبت من خلاله أن هيتشكوك يهاجم الاستخدامات التقليدية لشكل وجهة النظر بتبنى منطق هذا الشكل بجدية مطلقة، فهيتشكوك لا "يهدم" الأشكال الأساسية فى السينما الكلاسيكية: إنه يعترف بالمعانى التى تضفيها عليها أفلامه.

وأكرر من جديد، أن ما نحتاجه هو تاريخ جاد للأشكال السينمائية، قائم على تحليل نقدى للاستخدامات المهمة التى وُظِّفت فيها هذه الأشكال، ويطرح دايان، بدلاً من ذلك التاريخ العينى، دليلاً افتراضيًا على أن أشكالاً معينة من السينما مقدَّر لها بحكم طبيعتها أن تخدم الأيديولوچية البرجوازية، وبالتالى لا تبقى فى حاجة إلى اعتراف نقدى جاد.

*

هوامش

(١) على امتداد المقال، سوف أستخدم هذا المثال من فيلم « الطيور » (لألفريد هيتشكوك - م) والمشهد حلله بالتفصيل ولقطة بلقطة رايموند بيللور فى " كراسات السينما " العدد ٢١٦ (أكتوبر ١٩٦٩) فى الصفحات ٢٤ - ٣٨

(٢) يتجنب دايان مصطلح " لقطة وجهة النظر ". وأنا لا أرى ما يدعونى إلى اتباعه فى هذا. فنوع اللقطة التى يُكْتَشَف إطارها فى هذا السيناريو هى ما يعرفها كل إنسان باسم لقطة وجهة النظر: وقاموس دايان لا يمدنا بطريقة للرجوع إلى " الشكل "، التى تعتبر لقطة وجهة النظر جزءا منه. وإذا سمّيناها " زوج اللقطة / اللقطة العكسية " فلن يميِّزها هذا عن صيغ اللقطة / اللقطة العكسية التى لا تحتوى على لقطات وجهة النظر. وفى فيلم «الطيور» يعتبر الحوار بين ميلانى وأمها مثالاً على هذه اللقطة الخالية من وجهة النظر / صيغة اللقطة العكسية. وتستخدم على وجه التحديد فى أفلمة الحوارات، وهى مميزة منطقيًا وتاريخيًا عن مشهد وجهة النظر الذى يصفه دايان. أكرر إذن، أن مَشاهد وجهة النظر يجب تمييزها عن المشَاهد " الذاتية "، التى تحاول أن تصور على نحو مباشر حالات وعى " غير موضوعية " (لا مشهد مرئى بشكل موضوعى من جانب مُشاهد خيالى). ويستخدم هيتشكوك صيغة ذاتية لا صيغة وجهة النظر فى فيلم «المشنوع» Notorious، وعلى سبيل المثال: لنقل تجربة إنجريد برجمان فى التسمم.

(٣) هناك نقطتان (أ) اللقطة الثالثة يمكن أن تتضاعف مثل اللقطة الأولى فى مشهد ثان لوجهة النظر. واللقطة التى تقدِّم رد فعل ميلانى على ما رأته للتو تبيّن أيضًا استمرارها فى النظر. وهى تحوى بالتالى تلميحة تُعِدّ المشاهد للقطة وجهة نظر أخرى. ويمكن بهذه الطريقة بناء سلسلة ممتدة من مشاهد وجهة النظر الموجزة. (هذه فى واقع الأمر هى الحالة عند هذا الموضع من فيلم «الطيور»). ولا يمكن لنموذج دايان أن يتسع بسهولة لهذه الإمكانية. (ب) يمكن أن يحدث تمييز عام بين مَشاهِد وجهة النظر التى تُنسب إلى رد فعل (نفسى) خاص بمنظر الشخصية المقدمة، والمشاهد التى لا توفر لقطة استجابة غير غامضة سيكولوجيًا. ومشهد وجهة النظر عند هيتشكوك يُفوِّض المشاهد عادة فى أن يسلِّم، وبدون أى إمكانية للشك، بأن الشخصية ترى بالضبط ما تعرضه لقطة وجهة النظر. ومعنى ذلك المشهد لا يظهره "رد فعل" الشخصية، بل يظهر فى السلوكيات التى تباشرها لتبنى ما تعترف بأنها شهدته، أو الامتناع عن الاعتراف به.

(٤) أخطأ دايان بوضوح أيضًا فى اقتراحه أن لقطة " المالك " تشكل معنى لقطة وجهة النظر. وإذا كان ذلك كذلك، فإن ما يتضمنه إطار لقطة وجهة النظر نفسها ربما يكون غير وثيق الصلة بمعناها. وهذا أمر يكاد ألا يكون مقبولاً لأول وهلة؛ فلقطة وجهة النظر لها معنى داخل نطاق الفيلم، ينشأ بدرجة ما من هوية الشخصية التى تتجلى فى المنظر، وجزئيًا مما تنظر إليه، وجزئيًا مما هو متضمن فى المنظر ذاته. وبالطريقة نفسها، فإن معنى تعبير "فى العالم الواقعى" محدد بهوية الشخص الذى أطلقه، وبالظروف الخاصة بفعل نطقه لهذه الكلمات، وأيضًا بمعنى الكلمات التى يتفوه بها.

(٥) حللت ليندا بودهايسر استخدام ڤيرتوف لتقنية وجهة النظر فى بحث لم ينشر.

الفصل الثانى

البنيوية والسيميولوچيا

بوصولنا إلى هذا الموضع من الكتاب ينبغى أن يكون واضحًا أن المنهجيات أدوات يتلاعب بها الذين يستخدمونها، وأن النقاء المنهاجى مفهوم جاف ومثالى مقارنة بمتطلبات وثيقة الصلة والاتساق. وكثير من المقالات التى يتضمنها هذا الفصل تستخدم أكثر من منهج، ويدخل عنصر اعتباطى فى تصنيفاتها، وفيما يتعلق بالجزء الأخير من هذا الكتاب وحبكته ذات الإحالة المرجعية المتزايدة، ربما يكون من الملائم أن معظم المقالات الواردة فيه تخطو نحو نماذج مفاهيمية جديدة، حين تكون معنية بردود فعّالة وسجالية أحيانًا على كتابات أخرى، والفهم المتزايد ليس نتاج المفكرين المنعزلين، ومعظم الكتّاب هنا ليس لديهم تقريبًا اهتمام بالحفاظ على الخيال الرومانسى للعبقرية المتفردة والخلاقة سواءً أكانت لناقد أم لفنان. وهذا المشروع للدراسات النقدية، " غير المتمركزة " بعيدًا عن الفرد والمؤلِّف أو موضع المصدر، ومن أجل عمليات ونظم، تلك التى يمكن أن يقال إنها وبوسائل عديدة " تتحدث باسم الذات " – هو مشروع مشترك بين البنيوية والسيميولوچيا على السواء.

وقد تقاسمت البنيوية والسيميولوچيا لبعض الوقت أرضية مشتركة فى مجال علم اللغة البنيوى، وكلا المنهجين يسبق تطور تلك المساحة، وإن كانت السيميولوچيا، كدراسة لنظام العلامات، تبدأ بأعمال فرديناند دى سوسير (فى كتابه " محاضرات فى علم اللغة العام " Course in General Linguistics، الذى نشر عام ١٩١٦) وتشارلز بيرس، الذى لم تُعرف كتاباته على نطاق واسع إلا فيما بعد ذلك بكثير

(فى الفترة بين عامى ١٩٣٠، ١٩٣٥ تقريباً)، وبالبنيوية، كمحاولة لتطوير قواعد حاكمة أو نماذج مفاهيمية تشكل جوهرَ ... مظاهر خارجية أو ظاهرة وتنظمهما، يمكن تتبع نشأتها فى مؤلفات كارل ماركس وسيجموند فرويد، فكلاهما افترض " بنية عميقة " - علم الاقتصاد أو اللاوعى على التوالى- تحدّد بمعنى ما البنية السطحية، لكن يمكن القول أيضًا إن تنظيم العلامات فى لغة أو صيغة لخطاب رمزى محكوم بـ" بنية عميقة " (اللغة أو الطاقة اللغوية Langue)، فى حين أن أشكال التواصل والتبادل، المحكومة بعلم الاقتصاد واللاوعى، يمكن القول كذلك إنها مكونة من نظم علامات، ولهذا فإن التقارب بين المنهجين يكاد يكون عرضيًا، وانطلاقًا من هذه الأرضية المشتركة طور كلود ليڤى شتراوس نماذج بنيوية عالجت نظم قرابة وأساطير باعتبارها نظم علامات تحكمها مبادئ" بنية عميقة " مستمدة من علم اللغة البنيوى.

ورغم ذلك فالمبادئ الحاكمة لعلم اللغة البنيوى طُوِّرت فى مبدأ الأمر لتفسير اللغات اللفظية؛ وهى مجال محدود لنظم العلامات داخل نطاق الكون السيميولوچى. ويجادل البعض بأن البنية اللغوية العميقة (وخصوصًا مفهوم التقابل الثنائى binary opposition) يشكل النموذج المميَّز لكل أشكال التواصل، بينما يجادل آخرون بأن نظم العلامات ليست قائمة على علامات تعسفية دلالية (مثل " الوحدات الصوتية الصغرى" phonemes) [١]، وهى تؤدى وظيفتها طبقًا لنموذج مختلف؛ نموذج قائم على اختلافات لا على تقابلات. (فمثلا، يعرّف جريجورى بيتسون الإعلام بأنه الاختلاف الذى يخلق اختلافًا). وفى دراسة السينما، يمكن تتبع معظم الدراسات البنيوية والسيميولوچية بالرجوع إلى النموذج المميَّز لعلم اللغة البنيوى حتى إن اعترفت تلك الدراسات بافتقاد السينما للقدرة اللغوية الخاصة باللغة اللفظية. وبيير باولو بازولينى هو وحده الذى مضى بعيدًا جدًا نحو نموذج مختلف، ولكن آراءه تظلّ متشظية وغير محكمة، وتعد النماذج التى يطورها منظرو النظم إضافة مفيدة لمحاولات بازولينى، رغم أن تطبيقها على دراسة السينما مايزال شحيحًا فى هذه المرحلة.

وبعد نص محررى " كراسات السينما " عن فيلم " مستر لنكولن الشاب " دراسة معقدة مصحوبة بخيوط عديدة مشتركة من الفكر البنيوى والسيميولوچى، وتشديد المحررين على تبرير إنتاجهم الخاص - بعرض أدواتهم المنهاجية والإعلان عمًّا لن يفعلوه - يعكس المناخ السياسى الفرنسى فيما بعد عام ١٩٦٨، وإشاراتهم المحددة إلى "العناصر الغائبة البانية"، وعلى الأخص إلى القمع السياسى لصالح الأخلاقية، تشير إلى دَيْنهم الخاص للماركسى البنيوى الفرنسى لويس ألتوسير، كما أن إشاراتهم إلى البارانويا، وإلى علاقات الخَصْى / المخصىِّ، وإلى لنكولن على أنه رمز الذكورة (القضيب) مستمدة كلها من مراجعات نظرية فرويد بالإضافة إلى مخطط لغوى بنيوى للمحلل النفسى الفرنسى المعاصر چاك لاكان. والرجوع إلى التقابلات والعلاقات الخاصة بـ الدّيْن / التبادل، وبالطبيعة / القانون / المرأة يشير إلى دَيْن المحررين لمنهج كلود ليڤى شتراوس البنيوى. ومقاربة ليڤى شتراوس للأساطير تتضمَّن تجميعها فى كومة آنية (متزامنة - م)، كما لو أنه كان يسحب حبات عقد الحدث بعيداً عن سلسلة الحكاية ثم يعيد ترتيبها فى حزم من العلاقات المتشابهة(٢).

ينظر ليڤى شتراوس إلى التقابلات الثنائية (الأقطاب التى يجد أن حِزَمهُ تنحدر منها) باعتبارها مبدأً بنائيًا فى كل الفكر الأسطورى، الذى يصبح منفتحا أمام المحلل فى دراسة آنية (وينظر إلى الأسطورة "مرة واحدة" بدلاً من النظر إليها "خطوة خطوة")؛ ويلح شتراوس على أن الدلالة لا تأتى من خارج الترتيب السياقى (لا توجد نماذج أصلية أبدية) ؛ ويلتزم أيضًا بالمفهوم السيميولوچى للعلامة، وقد استغلت كل هذه الأفكار فى محاولات تطبيق البنيوية على السينما. وإصرار ليڤى شتراوس التام على بنية أبدية لا تاريخية فيما يتعلق بالفكر استحث مناظرة جديرة بالاعتبار، خصوصًا من جانب الماركسيين، ومحاولة محررى "الكراسات" الجمع بين بنيوية ألتوسير الماركسية وبنيوية ليڤى شتراوس غير التاريخية تعتمد على تحليل تطورى لمشهد بعد آخر لا يلح على تفسير دلالة كل مشهد فيما يتعلق بالكل المقرر سلفًا، لكنه بدلاً من ذلك يتعقب وظائف السرد المتعلقة بالقمع والنية المفرطة كما تبدو للعيان.

وبرجوعهم إلى مشهد تلو الآخر، وإلى الفيلم ثم إلى فئات أوسع بكثير ينسلخ المحررون عن قراءة تجريبية (إمبريقية) ويُظهرون علاوة على ذلك تأثيرًا منهاجيًا آخر: مفهوم النقش inscription الذى قدمه چاك دريدا، والذى يدعى أن مفهوم سوسير للعلامة مفهوم مثالى، وبديلاً عن ذلك يجادل بأن العلامات signs هى فقط توسيمات markings ونقوشات يزودنا القارئ بدلالتها.

وهناك منهاجية أخيرة تسهم فى هذا المقال الكثيف والمثير جدًا قدمها كل من فلاديمير بروب، الذى حاول القيام بتحليل بنيوى تطورى لوظائف الحكاية، وأ. ج جريماس الذى بدأ فى تطوير نظرية خاصة بـ" بنية عميقة " سردية. واختلافهما عن ليڤى شتراوس يشمل مسألة كيف تعد الدلالة وظيفة لوضع داخل نطاق الحكاية كما يشمل مسألة القواعد البنيوية للحكاية المولِّدة generating . ويتَّبع نص محررى " الكراسات " مقاربتيهما بدرجة من التفصيل الدقيق أقل من عزمهم الجازم على التعامل مع الفيلم كتعاقب سردى، حيث يمكن أن تُفسر منهاجيًا نتائج مشهد واحد مقارنة بنتائج المشاهد التالية.

والتعقُّد الذى تُجمع به هذه المقاربات المختلفة يجعل هذا النص صعبًا ومتحديًا. وهو ضعيف على نحو لافت للنظر فى تقييمه للتاريخ الأمريكى، كما أن تجميعه لـ الطبيعة / المرأة / القانون قد يكون غير دقيق، ولكن توسعه فى أفكار حول چون فورد، نشرت مبعثرة فى عدة مقالات فى هذه السنة، وإنجازه الخاص بدعوة "الكراسات" إلى نقد سينمائى ذى توجه ماركسى فى مقال "السينما/ الأيديولوچية/ النقد" (الذى ترجم فى الجزء الأول الصادر من هذا الكتاب، والمعنون "النقد السياقى" – م)، ومحاولته دمج ضروب عديدة من الفكر البنيوى تجعله موضوعًا يستحق تحليلاً دقيقًا.

اهتمام السيميولوچيا بالشفرات لا بأنساق التنظيم النصِّية يمثل توسعًا فى نظرية السينما، أبعد من المستوى الذى وصل إليه أيزنشتاين وبازان، وبما أن اهتمامها بالشفرات اهتمام عام بالنسبة لمجموعات من الأفلام، وليس بالتوحيد الدقيق للشفرات فى أى فيلم واحد أو عند مخرج واحد أو حتى فى نوع سينمائى واحد (مثل " التركيبية الكبيرة "

grande syntagmatique عند ميتز كشفرة سردية عامة بالقياس فيما يتعلق بكل الأفلام الروائية الكلاسيكية)، فإن السيميولوچيا تعد شكلاً من أشكال البحث النظرى أكثر منها منهجًا نقديًا، كما أنها تعمل عمومًا على مستوى من التجريد بدرجة أكبر من البنيوية، ورغم ذلك فهى قادرة على توفير أدوات قيّمة للتحليل النقدى، كما توضح دراسة محررى " الكراسات " عن فيلم «مستر لنكولن الشاب». ولكن الشىء المباشر بدرجة أكبر هو جهودها للوصول إلى فهم ما للطبيعة الأساسية للسينما ؛ علاقة السينما باللغة الصوتية أو اللفظية، وما إذا كان يمكن القول إن لها قواعد grammar، أو ما إذا كانت، كما يجادل بازولينى، أسلوبية قبل أن تكون قواعدية (نحوية)، وما علاقة الصورة كعلامة بالصورة كـ" تمثيل شبيه بالواقع"، وما هى الشفرات الموجودة فى الفيلم وأيها يعتبر شفرات فريدة بالنسبة للسينما - كل هذه الجهود تومئ إلى الإمكانات الخاصة بالتقدم النظرى الهائل، الذى قد يسمح بمزيد من الدقة فى مناقشة الخبرة السينمائية، وربطها بفئات أكبر مثل أشكال التواصل أو نظرية الأنساق والأيديولوچية. وفى اعتقادى الشخصىّ أن السينما ليست لغة مقارنة باللغات اللفظية (فليس لديها قدرة أو طاقة لغوية langue) ولا يمكن على الإطلاق تفسيرها تمامًا بواسطة نماذج تعتمد على اللغة اللفظية، ومن جانب آخر، فالسينما بلا شك لغة، بالمعنى المقصود من أن نظم العلامات التى تدرسها السيميولوچيا تعتبر لغات، وإن كان " نظام التواصل " قد يكون مربكًا بدرجة أقل من " اللغة ". (تعريفى للتواصل واسع - كل السلوك رسائل حتى الصمت-، وأنا أنظر للسينما بوصفها نظامًا قويًا ومعقداً، يمكن تفسيره فقط بنماذج شاملة أكبر من تلك النماذج القائمة على اللغات اللفظية ؛ نماذج إعلام تستبدل بنظم مفتوحة مثل نظم السيبرنيطيقا "علم نظم التحكم" والإيكولوچيا "علم البيئة").

مقال بيتر وولين "السينما والسيميولوچيا: بعض نقاط التماس" يتتبع تطور السيميولوچيا ويناقش تطبيقها على السينما، ومناقشته لكريستيان ميتز تتيح له فرصة نقد مناظرة أيزنشتاين - بازان ووضعها فى سياق جديد. ونتائج مناقشته، فيما يتعلق بمساحات تحتاج إلى مزيد من البحث، لا تزال غير مستكشفة نسبياً، عدا ما يخص نموذج

بروب فى تحليل السرد الذى اهتمت به وبشكل مباشر كتابات ميتز الأخيرة، (هناك نقد إضافى لكتابات ميتز فى مجلة سكرين، السنة الرابعة عشرة، العددين الأول والثانى، حيث يحلل ستيفين هيث "التركيبيّة الكبيرة" عند ميتز، وشفرة السرد، وأشكال الكتابة السينمائية البديلة لأشكال الكتابة فى السينما الكلاسيكية، وبالتحديد أفلام جودار الأخيرة). ومع ذلك، يغيّر وولين اتجاهه من بروب إلى البنيوية، وليفى شتراوس، ونظرية المؤلف، وهو توجه يقودنا إلى مقاله عن نظرية المؤلف، ونقد رونالد أبرامسون لها الموجود فى هذا الفصل.

الاختيار الثانى من كتابات بيتر وولين مأخوذ من كتابه "العلامات والمعنى فى السينما" Signs and Meaning in the Cinema، الذى ينقد فيه أصول نظرية المؤلف، ويقارن بين السمات الذاتية فى الإخراج عند هوارد هوكس وجون فورد، ويجادل دفاعاً عن حيثيات تحليل بنيوى بـ" صلات واضحة" مع مناهج ليفى شتراوس فى الأنثروبولوچيا، وكتاب وولين، الذى نشر عام ١٩٦٩، كان أول تقديم مطول جداً للنظرية البنيوية والسيميولوچية باللغة الإنجليزية، ولكن منذ ذلك الحين أصبحت فروضه وتطبيقاته للمناهج البنيوية محور مناظرة جديرة بالاعتبار، وكثير من الخطوط الأساسية لهذه المناظرة محدد جيداً فى مقال سام روهدى "طواطم وأفلام". أما مقال رونالد أبرامسون "البنية والمعنى فى السينما" فهو نقد مباشر لمعظم فروض وولين الأساسية. مقال بريان هندرسون المعنون " نقد البنيوية السينمائية " فى الجزء الأول منه (المنشور فى مجلة " فيلم كوارترلى" السنة ٢٧، العدد الأول) ومقال تشارلز أيكرت المنشور فى مجلة " فيلم كومنت " بعنوان "البنيويون السينمائيون الإنجليز" (السنة التاسعة، العدد الثالث)، هذان المقالان يثيران أسئلة أساسية بدرجة أقل، وإن كانت تظل مهمة جداً حول انسجام نزعة المؤلف مع البنيوية.

حجة أبرامسون فى أن وولين ومعه ميتز، على نطاق أوسع، يؤسسان لدراساتهم بنموذج لغوى غير ملائم لطبيعة السينما، هذه الحجة تضع أبرامسون بحق إلى جانب بازولينى، وباستخدامه مناقشة بازولينى للسينما فى مقاله المعنون "سينما الشعر"،

باعتبارها أسلوبية قبل أن تكون قواعدية (أو مقننة)، يرفض أبرامسون فكرة وولين عن "العلامة ذات الأثر الرجعى" (الخاصة بالمعنى الدلالى)[٣]، التى ينظمها المخرج المؤلف حين يصنع فيلمه، والتى تكون مميزة عن المعنى الأسلوبى أو التعبيرى، نظرًا لأن ذلك يتضمن، وكما يبين هو من خلال قراءة دقيقة لمناقشة وولين، نموذجًا لغويًا وقاعديًا (نحويًا) للسينما. وباختلافه مع هذه المقاربة، يشدد أبرامسون على العلاقة التكاملية للأسلوب مع المعنى الدلالى، وعلى غياب أساس أداتى أو شفرة قاعدية عند تأسيس التعبير السينمائى، وعلى أوجه الشبه بين الفيلم والحلم والعملية الأولية عند فرويد (التواصل بالقياس واللاوعى). ومتابعة اقتراحات أبرامسون يمكن أن تؤدى إلى نظرية مؤلف أصيلة (تبدأ من مفهوم بازولينى للشعر والسينما الأدنى sub-film)، لا إلى موقف أندروساريس تجاه المؤلف، كما تؤدى إلى دراسة دقيقة للسينما كوسيلة تواصل قياسية ورقمية على حدى سواء، وهو سبيل يفضى بسرعة حقًا إلى الكتابات المهمة جدًا لجريجورى بيتسون، وأنتونى وايلدين، وچاك لاكان[٤] علاوة على فرويد، و ر. د. لينج، وجوانب من ويلهيلم ريك Wilhelm Reich.

الاختيار الأول من كتابات ميتز هو الجزء الختامى من مقاله الذى يقع فى أربعين صفحة عن المجلد الأول من كتاب چان مترى "علم جمال وعلم نفس السينما"، الذى يناقش فيه ميتز المفاهيم المهمة الفعلية للاستعارة والرمز، ويستنتج بعض التعبيرات التمهيدية عن العلاقة بين السينما واللغة، وهو ينقِّح بعض استنتاجاته، ويدوِّن التغييرات التى يدخلها فى هوامش، غير أن قطعته تقدم مثالاً مفيدًا عن مدى إمكانية التعامل مع "مجازات الخطاب" السينمائى داخل نطاق إطار لغوى- سردىّ. الاختيار المختصر من إيف دى لورو Yves de Laurot يوفر معالجة بديلة للاستعارات السينمائية، التى توحى رغم مفرداتها الوجودية، بأوجه شبه مع مقاربتى بازولينى وأبرامسون.

قطعة ميتز الثانية "عن مفهوم اللغة السينمائية" تعتمد على أفكاره عن اللغة السينمائية، وتضع مجموعة مهمة من الخطوط الفاصلة بين اللغة اللفظية واللغة السينمائية، وبين النظم والشفرات الفيلمية filmic والنظم والشفرات السينمائية cinematic، وتقدم أيضًا

مثالاً شاملاً على نحو ملائم لشكل واحد للتتابع من "التركيبيَّة الكبيرة" وهو المونتاچ الممتدّ "durative montage".

يستخدم أومبرتو إيكو، السيميولوچى الإيطالى، كتابات بازولينى وميتز كنقطة انطلاق لسيميولوچيا سينمائية أكثر تحدداً، وبدلاً من الوحدات السردية مثل وحدات ميتز يصبح اهتمام إيكو منصباً على الصورة وشفراتها، ومن ثم فهو ينقد مفهوم ميتز للصورة كموقف من علاقة التشابه مع الواقع، عندما يشكل "الأساس الأداتىّ" الذى تُبنى عليه الشفرات السرديّة والبلاغية لصالح سلسلة من الشفرات التى تختزل الصورة (كعلامة أيقونية) إلى اختيارات ثنائية، وإصراره على أن كل أشكال التواصل رقمية digital من حيث الجوهر، يظل عُرضةً لتساؤل جاد وحقيقى، ولكن محاولته لمدّ مفهوم بازولينى عن اللغة السينمائية باعتبارها لغة الواقع والذاكرة والحلم، وأنها غير مقيَّدة بالتمفصل الثنائى للغة اللفظية، يقوده إلى اقتراح نظام فريد من التمفصل الثلاثى للسينما triple articulation، حيث يستدير عائداً إلى نفس مجالات البحث التى اقترحها أبرامسون فى مقاله. ويحاول إيكو أيضاً أن يفسر الأيديولوچية فى تحليله للعمليات الثقافية المنهمكة فى التقنين على مستويات أساسية كثيرة مثل الإدراك الحسىّ والتمييز، وعلى الرغم من أن هذا ليس دافعه الأساسى، فإن محاولته تعكس من حين لآخر إمكانية التوسع نحو كتابات ماركس، بالإضافة إلى كتابات فرويد، التى تتضمنها السيميولوچيا والبنيوية.

الاختلافات بين ميتز، وإيكو، ووولين، وبازولينى تُدرس بدرجة أكبر فى المقال الختامى المعنون "الأسلوب والقواعد والأفلام"، حيث يُعترض بجدية على نموذج اللغة اللفظية دفاعاً عن اللغة السينمائية، ويُطرح نموذج بديل قائم بالدرجة الأولى على نماذج نظم الاتصال عند جريجورى بيتسون وأنتونى وايلدين، وهى محاولة تُجرى لتطبيق ذلك النموذج على فيلمين، وتشدد على الفروق الناتجة عن تحليلات بنيوية وسيميولوچية فعلية لهذين الفيلمين.

*

هوامش

(١) مفردها فونيم phoneme : أصغر الوحدات الصوتية، أو هى الوحدة الصوتية الأساسية، وأصواتها تميز نطق كلمة عن أخرى مثل p، b فى نطق كلمتى pig، -big، انظر: المصطلحات الأدبية الحديثة، د. محمد عنانى، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، الطبعة الثانية، ١٩٩٧ . وانظر أيضًا: المغنى الكبير، إنجليزى - عربى، حسن سعيد الكرمى، مكتبة لبنان، ١٩٩١ .

(٢) مقالهُ "الدراسة البنيوية للأسطورة" (فى كتاب "البنيويون من ماركس حتى ليڤى شتراوس"، تحرير: ريتشارد وفيرناند ديچورچ، نيويورك: Doubleday، ١٩٧٢) يوفر مثالاً موجزًا لمنهجه رغم تعديله له فى كتاباته الحديثة ليشمل دليلاً من خارج الأسطورة. وينبغى أيضًا ملاحظة أن الأساطير بالنسبة لـ ليڤى شتراوس بلا موضوع ولا مؤلف، ولا مصدر، ولا محور، ولا روابط مسببة واضحة مع المجتمع الذى ينتجها. وكل هذا يُظهر صعوبات حين تربط البنيوية بدراسة المؤلف.

(٣) يميز وولين فى مقاله بين المعانى الدلالية والأسلوبية والتعبيرية. فالأولى تُعتبر وبوضوح مستوى للمعنى دال على معنى محدد أو بنيوى، والأخيرتان تُعتبران تضمينيتين (لهما ظلال معانٍ)، ومتدرجتين وليستا مشفرتين، ويتعذر انفتاحهما على تأثير بنيوية قائمة على التقابلات الثانوية.

(٤) النصوص الأساسية تشمل كتاب بيتسون :Bateson

Steps to an Ecology of Mind (Ballantine, 1972);

وكتاب وايلدين :Wilden

System and Structure: Essays in Communication and Exchange (Tavistock, 1972);

وبالنسبة للاكان كتاب:

Ecrits (Paris, Editions de Sueil, 1966)

أو The Language of the Self (Baltimore, Johns Hopkins Press, 1968)

والكتاب الأول تجميع لكتابات لاكان، أما الكتاب الثانى فهو ترجمة له وتعليق عليه لأنتونى وايلدين.

مقالات إضافية للفصل الثانى
(لمزيد من الاطلاع)

Bateson, Gregory, "Style, Grace, and Information in Primitive Art," in Steps to an Ecology of Mind. New York: Ballantine Books, Inc., 1972.

_____ . "From, Substance, and Difference, " ibid.

Bellour, Raymond; Christian Metz. "Entretien sur la Semiologie du Cenema," Semiotica, Vol. 4, no. 1 (1971).

Brewster, Ben. "Structuralism in Film Criticism, "Screen, Vol. 12, no. 1 (Spring 1971).

Cegarra, Michel. "Cinema and Semiology,"Screen, Vol. 14, no. 1/2 (Spring-Summer 1973).

Cook, David A. "Some Structural Approaches to Cinema: A Survey of Models," Cinema Journal, Vol. 14 no. 3 (Spring 1975).

Eckert, Charles. "The English Cine-Structuralists, "Film Comment, Vol. 9, no. 3 (May-June 1973).

_____ . "The Anatomy of a Protetarian Film: Warners' Marked Woman, "Film Quarterly, Vol. 27, no. 2 (Winter 1973-1974).

Eco, Umberto. "Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message," Working Papers in Cultural Studies, no. 3 (Autumn 1972).

Gledhill, Christine."Notes for a Summer School: Godard, Criticism, and Education, "Screen, Vol. 14, no. 3 (Autumn 1973).

"Guide to Christian Metz, "Cinema (U.S), Vol. 7, no 2. (Includes an introduction by Richard Thompson, a glossary of terms, a brief bibliography on semiology, a graph of Metz's grande syntagmatique, and a translation of part of "Some Points in the Semiotics of the Cinema, "from Essais sur la Signification du Cinéma at that time scheduled for publication by Praeger, since published by Oxford University Press as Film Language.)

Hanet, Kari. "Does the Camera Lie? Notes on Hiroshima Mon Amour, Screen, Vol. 14 no. 3 (Autumn 1973).

Harpole, Charles; John Hanhardt. "Linguistics, Structuralism, Semiology: Approaches to Cinema with a Bibliogaphy, "Film Comment, Vol. 9, no. 3 (May-June 1973). (The bibliography is wide-ranging and very useful.)

Heath, Stephen. "Film/Cinetext/Text," Screen, Vol. 14, no. 1/2 (Spring-Summer 1973).

______ . "Metz's Semiology: A Short Glossary, "Screen, Vol. 14, no. 1/2 (Spring-Summer 1973).

Herman, Gary. "Words and Pictures, "B.F.I. Seminar Paper, April 1970.

"Introduction to Semiotics, "B.F.I./SEFT Seminar Series. (A reading list is available from the B.F.I. which lists carefully selected texts for each of ten seminars. The total reading for any one seminar is less than 100 pages and the range and quality of the material is most impressive.)

Kuntzel, Thierry. "The Treatment of Ideology in the Textual Analysis of Film," Screen, Vol. 14, no. 3 (Autumn 1973).

Metz, Christian, "Methodological Proposition for the Analysis of Film, "Screen, Vol. 14, no. 1/2 (Spring-Summer 1973).

Mundy, Robert, "Wilder Reappraised," Cinema (U.K.), no. 4 (1969).

Nowell-Smith, Geoffrey. "Cinema and Structuralism," 20th Century Studies, no. 3 (May 1970).

Pasolini, Pier Paolo. "Cinematic and Literary Stylistic Figures," Film Culture, no. 24 (1962).

"Pasolini: A Conversation in Rome, "Film Culture, no. 42 (1966).

Pryluck, Calvin. "Motion Pictures and Language," Journal of the University Film Association, Vol. 21, no. 2 (1969).(Disputes applicability of linguistic analysis to film).

Levaco, Ron, ed. "Selections for Lev Kuleshov's Art of the Cinema," Screen, Vol. 12, no. 4 (Winter 1971-1972). Reprinted in full in Kuleshov on Film, Berkely: University of California Press, 1975.

Wallington, Mike. "Pasolini: Structuralism and Semiology," Cinema (U.K.), no. 3, 1969.

West, Frank. "Semiology and the Cinema. "Working Papers of the Cinema: Sociology and Semiology, Peter Wollen, ed., published by the British Film Institute, n.d.

Williams, Alan."Structures of Narrativity in Fritz Lang's Metropolis," Film Quarterly, Vol. 27, no. 4 (Summer 1974).

Wollen, Peter, "The Concept of Communication (s): Draft for Discussion, "B.F.I. Seminar Paper, April 1970.

طواطم وأفلام

سام روهدى

مقال سام روهدى، الذى كتبه فى أوائل عام ١٩٦٩، يلقى نظرة عامة على إنجازات البنيوية فى الأنثروبولوچيا، واستخداماتها المحتملة فى التحليل السينمائى، وبعد تقديمه لمثال عن استخدامها، يستنتج من وجهة نظر متشككة ما يميِّز الكثير من مناقشته السابقة. وهو يجادل بأن البنيوية لا يمكن أن تفسِّر لماذا يكون فيلم ما فيلمًا جيدًا، وبأنها تهدِّد بإفقار التحليل بتحويل الفيلم إلى "مصطلحات أدبية غير سينمائية". ورأى روهدى مفهوم تمامًا، ولكنه ربما لا يأخذ بعين الاعتبار - وبدرجة كافية - القيمة المحتملة للبنيوية (والسيميولوچيا) فى تحديد كيف يوصّل المعنى لا فى تحديد ما هو المعنى أو كيف يقيِّم جماليًا، والشىء الآخر ذو القيمة أيضًا هو إيماءته المختصرة إلى سبب إدخال البنيوية فى الدراسات السينمائية فى الستينيات والسبعينيات: حُلِّلت الروابط بين سطوة منهجية معينة والقالب التاريخى الأوسع الذى تحدث فيه هذه السطوة على نحو أكثر ضعفًا من تحليل الروابط بين الأفلام والأزمنة التى صنعت فيها.

والجدير بالاهتمام أن مقال روهدى لا يقدِّم إشارة واضحة بالفعل إلى الأسباب الكامنة وراء الاهتمامات الرئيسية لمجلة " سكرين " فى ظل رئاسته لتحريرها: مسألة الواقعية فى السينما وقدوم البنيوية والسيميولوچيا كأدوات لدراسة السينما. وعلى أية حال فقد أزالت سنوات عديدة إضافية من العمل فى هذا المجال نزعة التشكك التى يبديها روهدى فى مقاله هذا، ولكن تلك النزعة تميز مرارًا وبدرجة أقل ترويج مجلة "سكرين" نفسها لمناهج البنيوية والسيميولوچيا.

*

أحد الأسباب فى أن معظم الأفلام ليست صارمة بدرجة كافية هو أن القليل جداً من العاملين فى صناعتها لا يعرفون شيئًا عن تصورات الخيال.

ألفريد هيتشكوك

هذا البحث مقسم إلى جزأين، أولهما للنظرية وثانيهما للتطبيق، كانعكاس لعلاقتى الفصامية الشخصية بالموضوع. والترتيب هنا اعتباطى، ولايستلزم أى من الجزأين الجزء الآخر.

النظرية

لماذا ليفى شتراوس ؟

تركز الأنثروبولوچيا البنيوية على الأسطورة، وخصوصًا على النظم الأسطورية الطوطمية التى تشفِّر العالم بلغة الأشياء التى تحاول تشفيرها، وتُستخدم الأشياء الطبيعية كمقولات مفاهيمية يجرى التلاعب بها فى تفكير مجرد، يوضع بدوره فى إطار إدراكىّ حسىّ وتحليلى من أجل الفهم، والتركيب synthesis الذى يجمع الطبيعة والخبرة الثقافية.

وقد تستخدم علاقة الصقر النسرىّ Eaglehawk بالغراب للتعبير عن علاقات قرابة وعن علاقة بين جماعات من الصيادين وجماعات من الزبالين داخل نطاق القبيلة، كما أن تلك العلاقة تشير أيضًا إلى علاقات الصداقة والصراع، والصقور النسرية والغربان أشياء "طبيعية" تشفِّر قيمًا اجتماعية وثقافية، كما تقوم بوظيفة إطار لتنظيم عالم الطبيعة بكامله، التى هى جزءٌ منه يعبر أيضًا عن فكرة مجردة لاندماج الطبيعة بالثقافة. والأسطورة التالية من غرب أستراليا:

الصقر النسرى أخ لأم الغراب (خاله)، وهو حموه المحتمل أيضًا بسبب الزواج المفضل من ابنة الخال. والحمو، الحقيقى أو المحتمل، له الحق فى طلب هدايا من الطعام من زوج ابنته وابن أخته، وبناء على ذلك يطلب الصقر النسرى من الغراب أن يحضر له كنغراً صغيراً، وبعد عملية صيد ناجحة يستسلم الغراب للإغراء ، ويأكل الحيوان ويزعم أنه عاد خالي الوفاض، لكن خاله يرفض أن يصدقه، ويسأله عن بطنه المنتفخة. فيجيبه الغراب بأنه ملأ بطنه بصمغ من شجرة السنط لكى يهدئ آلام جوعه. غير أن الصقر النسرى الذى يظل غير مصدق لابن أخته يدغدغه حتى يجعله يتقيأ اللحم، وعقابًا له، يرميه فى النار ويبقيه فيها حتى تحمّر عيناه ويسودّ ريشه، بينما تصدر عنه وهو يتألم الصرخة التى أصبحت منذ ذلك الوقت صرخة مميزة، ويعلن الصقر النسرى أن الغراب لن يكون صيادًا مرة ثانية على الإطلاق، وأنه سوف يحال إلى مهنة السرقة. وهذا هو الحال الذى أصبحت عليه الأمور منذ ذلك الحين.

التحليل البنيوى للطوطمية قد يكون مفيدًا كإطار تحليلى للسينما، وهى وسيط يخلق صوراً بواسطة الأشياء الطبيعية، تصبح فيها الشفرة (المكونة من أشياء فعلية) والمُشفر (الأشياء نفسها) القابلان للتمييز، غير محددين بوضوح، ومع ذلك فصوره الملموسة بطاقاتها المرجعية تشكل مفاهيم. فالتوبا (نوع من الأبواق) فى فيلم فرانك كابرا " مستر ديدز يذهب إلى المدينة " هو توبا (بوق) وجزء من سلسلة مترابطة تربطه بمفاهيم مجردة للطيبة وسلامة العقل والاستقامة، والتوبا عنصر فى شفرة وشىء مُشفر، وهو مثل الأشياء الطبيعية الطوطمية يربط الطبيعة (التوبا) بالثقافة (الطيبة) وبالمجتمع (الريفى)، وعلى قدر ما هو منظم داخل إطار سينمائى، ومجرد وهم بالطبيعة، فإنه يوظف للتعبير عن الدمج الأكثر تجريداً أو بالأحرى عن الدمج الجمالى بين الطبيعة والثقافة (انظر الجزء الثانى من المقال عن الممارسة).

والأنثروبولوچيا البنيوية هى التطبيق الوحيد الشامل لعلم اللغة البنيوى خارج مجال اللغة، وعلى ظاهرة تحتمل المقارنة مع الأفلام. وسوف يحاول هذا المقال أن يجرى تلك المقارنة إلى مدى أبعد، وهى مقارنة أشار إليها من قبل لى راسل فى بحث له (١٩٦٨).

كتب لى راسل Lee Russell:

"... ينبع الثراء الجمالى فى السينما من حقيقة أنها تتضمن الأبعاد الثلاثة للعلامة: الإشارية، والأيقونية، والرمزية. والضعف البالغ عند معظم من يكتبون عن السينما هو أنهم يتبنّون بُعداً واحداً من هذه الأبعاد، ويجعلونه الأساس لجمالياتهم والبعد "الجوهرى" للعلامة السينمائية، ويرفضون البعدين الآخرين. وهذا من شأنه أن يفقر السينما".

والحقيقة أن هذا من شأنه أن يفقر كل الفنون، فمعظم اللغات الرمزية – التصوير الزيتى، الأسطورة، السينما، وحتى اللغة نفسها – تنشأ من تعقد العلاقات بين الواقع والعلامة، وتعبر عن رسائل على مستويات مختلفة، وغالباً، بشفرات مختلفة، وتكون، باختصار، "خاضعة لعوامل متعددة".

العلامات ليست بسيطة مطلقًا ؛ فهى اندماجات للمادة والشكل، ولبنيات وجزء من بنيات، ولكيانات عينية ومفاهيم مجردة. العلامات والصور تتضام، وتتكثف، وتتجمّع الأشياء. وإذا كان الإثنوجرافى (عالم الأنثروبولوجيا الوصفية) يستطيع أن يحلل العلامات أو يميز المستويات، فإن "العقل الفطرى لا يستطيع أن يميّز المستويات" (ليفى شتراوس، ١٩٦٧).

وذلك العقل، المتسم بمنطق تمييز المعالم، يميز العلامات فى شفرة شكلية تستطيع استيعاب أى نوع من المضامين، وتدمج التعاقب dichrony بالتزامن synchrony، والحدث بالبنية، والطبيعة بالثقافة، والجمالى بالمنطقى، ويقابل ليفى شتراوس (عام ١٩٦٦) بين البدائى والمتحضِّر وبين السحر والعلم:

" ... السحر يدعى لنفسه حتمية تامة ويطالب باعتناق كلى. بينما العلم، من ناحية أخرى، قائم على تمييز بين مستويات ، وبعض هذه المستويات فقط يسمح بأشكال من الحتمية ، ونفس الأشكال من الحتمية يعاق تطبيقها على مستويات أخرى".

رفْض سوسير الصريح لأى علاقة بسيطة بين " العلامة " و" المدلول " هو مفهوم ضمنى فى الفكر البدائى، حيث تتشكل مستوياتنا المختلفة للواقع على نفس المستوى. وعلى سبيل المثال، فى السودان (فيرث، ١٩٦٦):

" ... بعض الرجال لا يحولون فقط أنفسهم إلى أسود لكنهم فى الحقيقة أسود توجد أيضًا فى صورة رجال ... وهذا ليس تشبيهًا ولا مجازًا، ولا تشوشًا بل تعبير يقع بين مقولاتنا عن المجازى والحرفى. إن المسألة بالأحرى أن هؤلاء الناس يمكنهم الاعتقاد فى إنسان يوجد فى أكثر من شكل واحد كل على حدة ".

يخضع فننا وفكرنا لتحليل نفسى وتحليلات عميقة تكشف معانى ترابطية ومكثفة تحكمها عوامل متعددة لصور عينية ليست مختلفة عن فكر الشعوب البدائية ؛ فهى لا عقلانية ولكنها ليست غير منطقية. وتُنظِّم البنية التتابعية للأسطورة على أسطح عند مستويات مختلفة طبقًا لمخططات مركبة، وما يُفصل "ذهنيًا"، أو حتى الخالى من المعنى، يُجمَّع، ويُحوَّل إلى شىء ذى معنى، بالفكر الأسطورى. وقد حاول ليفى شتراوس (عام ١٩٦٦) التعبير عن منطق هذه اللاعقلانية فى مقابلته الألعاب بالطقوس، فالألعاب، بدأت بتماثل أملته بنية، وانتهت باللاتماثل، بانفصال، نتج عن تولد أحداث جديدة تشكل بنية جديدة – جانب يفوز، والجانب الآخر يخسر. أما فى الطقوس، فالأحداث غير متماثلة أصلاً– المقدسة والدنيوية، والصادقة والتى تتولى أمر المراسم – تُوحَّد، ولا يُفرَّق بينها، وتُشكَّل كبنية كاملة " عضوية ". وبهذا المعنى يصبح الفكر الأسطورى، وربما الفن أيضًا، محرِّرًا: " احتجاجه ضد فكرة أن أى شىء يمكن أن يكون بلا معنى، التى روض العلم نفسه فى البداية على أن يساوم عليها" (ليفى شتراوس، ١٩٦٦).

إن الصلة الفرويدية المألوفة الآن بين الأحلام والفن والدعابات التى تتسم بعدم تمييزها للنظام الحصصى، وتتحرر بقدر ما تُفنِّد المنطق القمعى لذلك النظام، أعاد صياغتها بطريقة أخرى تحليل وجودى بتعبيرات مناسبة، كأنه وصف للفكر البدائى (لينج، ١٩٦٢):

«العقبة أن بعض الأشخاص يتلقون عن طريق "المعرفة" أو "لديهم شعور" بما هى "اللغة" أو ما هو " شكل التواصل" الذى قد تكون عليه كلماتنا، التى ربما تُعزى إلى نشأتها فى رابطة، اللون الأسود فيها " يعنى" أحيانا أسود وأحيانا أبيض، وأحيانًا ثالثة اللونين معًا ... إن بعض الناس يلقنون عدة "لغات" فى نفس اللغة».

يعمل العقل البدائى داخل نطاق نظام شكلى، شفرة، وظيفتها "أن تضمن قابلية تحول الأفكار بين المستويات المختلفة للواقع الاجتماعى" (ليڤى شتراوس، ١٩٦٦). ومهمة الأنثروبولوچى والمحلل النفسى هى فهم كلية ذلك الواقع الاجتماعى، وكينونة الذات فى العالم، ومحاولة أن يجعل الخبرة ذات معنى، برعاية شبكة من العلاقات المتبادلة الوظيفية فيما بين كل هذه المستويات والعلاقات داخل كل مستوى. وقد أُنجزت المهمة فى الأنثروبولوچيا البنيوية بوضع الإطار الشكلى، والشفرة المميِّزة، التى تمكِّن البدائى من تلخيص الخبرة الاجتماعية.

السينما

المشكلة البنيوية هى فهم بنية الواقع السينمائى ، وهى مشكلة بقدر ما لا يفرق ذلك الواقع فى كل لحظة بين أى نوع من الاختلافات الفكرية البنيوية، وقد وضَّح چيفرى نويل سميث النقطة الأساسية (عام ١٩٦٧):

« عند مستوى ما مباشر على الشاشة لا يوجد شىء إيجابى ولا شىء سلبى، وإنما يوجد فقط الواقعى وغير الواقعى. والمغزى الحقيقى لسلوك الأم المستبدة (باكسينو فى فيلم ڤيسكونتى "روكُّو وأخواته" Rocco and his Brothers) يتعين أن يُكتشف من خلال مجموعة من المؤشرات غير المترابطة المبعثرة على امتداد الفيلم. وليس هناك شك فى الأداء الواقعى للأم، ولكن الحدس (أو التحيُّز) وحده لا يكفى ليتمكَّن المرء من رؤية ما وراء الأداء، ومما تفعل الأم بالضبط. ومن أجل هذا يحتاج المرء إلى فهم للبنية، وإلى بنية سهلة الفهم جدًا فى السيناريو المكتوب، ربما لا تكون كذلك حين يحول إلى فيلم ».

وقد حددّت النقطة الأساسية بدرجة أكبر، وعلى نحو أكثر وضوحًا فى تعليق هيتشكوك على فيلمه " نفوس معقدة " (تريڤو، ١٩٦٧):

« إننى مقتنع تمامًا بأن الفيلم كان له تأثير على جماهير المشاهدين، وهذا فى رأيى مهم جداً؛ فأنا لا يهمنى موضوع الفيلم ؛ ولا يهمنى التمثيل، ولكن تعنينى أجزاء الفيلم والتصوير وشريط الصوت وكل المكونات التقنية التى تجعل الجمهور يصرخ. وأنا أشعر أنه شىء مرضٍ للغاية بالنسبة لنا أن نكون قادرين على استخدام الفن السينمائى لإنجاز شىء ما خاص بعاطفة الجمهور. وبفيلم «نفوس معقدة» أنجزنا هذا بشكل واضح جداً. إنه لم يكن رسالة تحرّض جماهير المشاهدين ولا تمثيلاً عظيمًا أو استمتاعًا بالرواية. لقد استثير الجمهور بسينما خالصة».

إن تشابهًا مع الطقوس يصبح مناسبًا، وهو لعب على البنية، التى تصبح وظيفتها، رغم ذلك، مزج تقابلات بنيوية، وترسيخ مقولات. الطقوس وبنية الفيلم يوجدان كتحديدات للاختيار، فالحركة تكون ذات معنى كاختيار داخل نطاق مدى محدد من الإمكانيات، لكن تلك الحركة ليست بسيطة على الإطلاق، وكذلك إغراؤها للعقل فى المقام الأول، فهى تستدعى فى التمثيل كل المستويات المختلفة للواقع والمجرد المدمجة فى الشفرة، والنطاق الكامل للمعانى الترابطية المتبادلة العلاقة وظيفيًا. إن الحركة على حد سواء تعبِّر عن وتشكِّك فى "البنية الخفيَّة" للفيلم، التى يكون تأثيرها المباشر، فى أغلب الأحوال كخبرة " فعلية"، نتيجة لتدمير فئات بنائية، تصديقًا لقول بازان المأثور: "كل الحقيقة تقع تحت نفس المستوى". والسينما ليست شيئًا مكونًا من طبقتين، حيث تخفى ثقافة الجماهير ثقافة الأقلية، بل هى متعددة الطبقات يُعبَّر عن مستوياتها بمستوى واحد، هو فى المقام الأول الصور البصرية العينية.

الطبيعة / الثقافة

" طبَّع " خبراء الكمبيوتر التقنيون الثقافة، وبفعلهم هذا أعادوا صياغة اهتمام فلسفى غربى بثنائيات الطبيعة / الثقافة، وقد ثبتت مقولة " الوسيط رسالة " طريقًا من

الطبيعة إلى الإعلام وطريقًا عكسيًا من الإعلام إلى الطبيعة. باختصار: الإعلام لديه بنية مادية، وتطبيق نظرية الإعلام على الفكر البدائى أملتها مبادئ ذلك الفكر - «التعامل مع الخواص المدركة للمملكتين النباتية والحيوانية كما لو أنها عناصر رسالة، واكتشاف " توقيعات" - ومن ثم علامات - لها». (ليفى شتراوس، ١٩٦٦).

القيمة الكاشفة للفكر البدائى بالنسبة للسينما تكمن فى حقيقة أن الأفلام تُشفر بلغة الواقعى، وأن الصورة السينمائية والعلاقات بين الصور ذات خاصية مادية، فچون وين هو أكثر من الهائم على وجهه مقابل المستقر، والأبيض يقابل بالأحمر، ولكنه شخص حقيقى وشىء متخيَّل للتماثل، مركَّب من الحقيقة والوهم، ومن المدلول والإشارة.

وعلى الرغم من أن هيتشكوك يدرك "المنطق الجامد للأشياء" (أيزنشتاين، ١٩٤٩)، وقابلية الثبات الفعلية للأشياء والحقائق؛ فإنه يحوّل الأشياء إلى إشارات، ويمنح هذه التوقيعات، هذه الأشياء واقعًا سينمائيًا ماديًا. " عند وضع الصور على الشاشة بلغة ما تعبِّر عنه، ينبغى ألا تتعامل مطلقًا مع تصرف واقعى ! ويمكنك الحصول على أى شىء تريده من خلال الاستخدام المناسب للتقنيات السينمائية ... وليس هناك ما يدعو لترتِّب تسوية بين الصور التى تريدها والصور التى حصلت عليها" (تريفو، ١٩٦٧).

حزم ثنائية

وضَّح ليفى شتراوس بالتفصيل مجموعة شاملة تقريبًا من البنيات الثنائية التقابلية فى الفكر الرمزى قابلة للتحويلات المترابطة، وبنوع من الدينامية التوليدية، وقد فسَّر وجود بنيات التقابل بوصفها حاجة فكرية للتمييز، والمشكلة ليست ماذا تقابل بل كيف تقابل، وهى مسألة شكلية غير جوهرية، وهذه الفكرة الثاقبة مستمدة من علم اللغة البنيوى (سوسير، ١٩٦٠ ، جاكوبسون وهول، ١٩٥٦).

ليفى شتراوس " يبنى بسلسلة خطوات تبدأ من الوعى إلى اللاوعى، ومن الكلام والرسالة الأسطورية إلى اللغة والشكل الأسطورى". والتقابلات لا "يصوغها" الإنسان

البدائى ولكنها موجودة ليعمل بها، ولكى يكتشفها الأنثروبولوچى، وتشكل التقابلات شفرة لا واعية تتضمنها الأساطير وتوفر مفتاحًا لفهمها من جانب الأنثروبولوچى.

ويحذر ليڤى شتراوس (١٩٦٦) من أن: "التقابل بين الطبيعة والثقافة الذى علَّقت أهمية كبيرة عليه فى فترة ما يبدو الآن ذا أهمية منهاجية فى المقام الأول". فالمنهج من شأنه أن يساعدنا على الفهم. والإنسان البدائى لا يدرك تمييزات كثيرة، ولا يقابل كونًا دلاليًا بالكون، ولكنه بدلاً من ذلك يدمج الطبيعة / الثقافة فى نظام رمزى ؛ ثقافى بقدر ما هو رمزى، وطبيعى بقدر تشفيره بواسطة الطبيعة، فالكلمات أشياء والأشياء كلمات، أو سينمائيًا: الصور واقعية ماديًا بقدر تصور الواقع. (و. ف. س. كوين، ١٩٦٠).

هذا التحذير مهم بالنسبة لأى شخص قد ينسب شفرة تقابلية واعية إلى صناع الأفلام (أو إلى التقابل الطبيعة / الثقافة " الواقعى " تجريبيًا) أو يختزل هذه الشفرة "الشكلية" إلى مستوى عبارات مبتذلة، وإذا صُدِّق دليل علم اللغة والأنثروبولوچيا البنيوية، فإن صانع الفيلم لا يملك خيارًا سوى أن يعمل وفق مقياس ثنائى، وما يختاره ليقابله كشىء متميز عن كيفية مقابلته له يصبح بطبيعة الحال شأنه الشخصىّ الخاص.

إن " أسلوب " چون فورد لا يشمل فقط استخدامه التقابلات بل يشمل أيضًا طريقة استخدامه للتقابلات، وكيف يُفكَّك تكوينه البنيوى فى الواقع السينمائى، وفى الصور البصرية. ولتحقيق محتوى لمنهج تحليلى للإطار المفاهيمى المميِّز لچون فورد يجب أن تُركَّب نتائج التحليل الشخصى لچون فورد، ولابد أن يجيب ذلك المحتوى عن أسئلة مثل: لماذا تعتبر بعض أفلام فورد أفضل من أفلام أخرى له ؟ ولماذا " تستخدم " لقطة أو زاوية لآلة التصوير، و"يستخدم" منظر أو موقف ؟ وإذا لم يشمل ذلك المحتوى الإجابة عن هذه الأسئلة، فإنه يصبح عرضة للتجاوزات الأسوأ من جانب نظرية "المؤلف" التى جاءت لإنقاذه. وسوف يختزل السينما إلى مصطلحات أدبية غير سينمائية. وقد تصبح كل أفلام فورد متساوية إذا كان المرء معنيًا فقط باستنباط استحواذاته الشكلية والموضوعاتية (التيمائية) والفكرية، ولكن أفلام فورد غير متساوية كأفلام، ولا تنجز "موضوعاتها" (تيماتها) فقط لتعليل "أسلوب" فورد البارع والمؤثر أو

تعليل أسلوب أى مخرج فريد آخر، وإذا كان ذلك بالتحديد مسألة خاصة بالنظرية أو النقد يتم تجاهلها باستمرار، فإن الثراء الفعلى الناتج عن تبنى البنيوية سوف يتم تجاهله أيضًا، وأعنى قدرتها على استقراء العناصر المتغيرة ثم العودة إلى خصوصية وتفرد هذه العناصر.

الأنثروبولوچيا البنيوية لا تصدر حكما على الأساطير - بالجودة أو الرداءة - بل تربط بنية الأساطير بإنجازاتها الخاصة، وبتحققها فى الطقوس وحركة المجتمع. البنيوية منهج لحل شفرة، ومتطلب أساسى لفهم كيف تصنِّف هذه البنية " الميكانيكية " فى كل "عضوى". (انظر ماكلوهان، ١٩٦٧: صفحات ٣٠٣ - ٣١٦).

مشكلة اجتماعية

العلامات لا تقدم واقعًا، لكنها فيما يتصل بذلك ليست معزولة عن الواقع، فالعلاقة بينهما جدلية، وتسعى الأنثروبولوچيا البنيوية لفهم العلاقات الاجتماعية بدراسة العلامات والتبادل الرمزى، رغم أنها تدرك الصفة غير التمثيلية للفكر الرمزى.

الأسطورة مرتبطة بلاشك بوقائع (تجريبية) محددة، ولكن العلاقة بينهما ذات طابع جدلى، والأعراف الموصوفة فى الأساطير يمكن أن تكون المقابل الفعلى للأعراف الحقيقية، وسوف يكون هذا دائمًا، فى واقع الحال، هو الوضع حين تحاول الأسطورة التعبير عن حقيقة سلبية. (ليڤى شتراوس، ١٩٦٧).

بقدر ما تُشفر اللغات الرمزية الخبرة الاجتماعية (وتصبح جزءًا من تلك الخبرة)، فإن توسع التحليل البنيوى ليشمل السينما قد يساعد بصورة مفيدة فى إيجاد علم اجتماع لتلك الرمزية. وباختصار، فإن ما يشكل العلاقة بين السينما الأمريكية وأمريكا، وبين الثقافة والمجتمع هو الرابطة الفعلية التى تسعى الأنثروبولوچيا البنيوية لتوضيحها.

الأسطورة أيديولوچية بدائية – حل خيالى للتناقضات "الحقيقية". والسينما هى أيضا أيديولوچية أو أسطورة، والمضامين والأساليب قد توجد وسط السينمات القومية، ولكن هذا يؤدى فقط إلى خلق نماذج مختلفة من المنهجيات، فالواقعية الجديدة ليست أسطورية بدرجة أقل من أفلام الغرب.

وقد يُجادَل بأن الأسطورة هى العمل اللاواعى لجماعة؛ وبأن الفيلم إبداع فرد واع بذاته، ولكن باتباع ليڤى شتراوس، يبدو قابلاً للجدال بدرجة مساوية أن كل مخرج محبوس فى أحداث وخبرات وتاريخ مجتمعه، التى ينظمها ويعيد تنظيمها ليعطيها معنى ما. وهذا الرأى يلغى أى فرق سوسيرىّ واضح بين اللغة والكلام: « لقد تعلمنا من ماركس أن التعاقبى يمكن أن يوجد أيضًا فى الجمعى، وتعلمنا من فرويد أن القواعدى (النحوى) يمكن أن ينجز بالكامل داخل نطاق الفردى». (ليڤى شتراوس، ١٩٦٠).

ترافق الفيلم / الأسطورة هو ترافق إشكالى من أجل أهداف التحليل الاجتماعى، ومن ثم يأتى المعنى المشروط فى تعبير ليڤى شتراوس، لكن تحليلاً بنيويًا للفيلم قد يساعد على الأقل، خصوصًا إن كان مقتصرًا على سينمات قومية، فى تحديد المشكلات الاجتماعية / الأيديولوچية من أجل بحثها.

البنيوية منهج لتحديد مشكلة بدرجة أكبر من كونها منهج لحل مشكلة، وبتحليلها لأشكال البنية الفوقية فى الثقافة البدائية فإن البنيوية لم تحدد المشكلات فى المجال الاجتماعى، بل تركز على التناقضات " الحقيقية " فى دراستها للحلول الأسطورية، والحقيقة فى دراستها للتقابلات الأسطورية. وربما ستساعد البنيوية فى تحديد المشكلات الاجتماعية للمنظرين السينمائيين، أو تنفيذ – على الأقل – المناظرات الحالية من المصطلحات المتصلبة العقيمة الخاصة بالثقافة الجماهيرية، والاتصالات الجماهيرية، والوسائط الجماهيرية الواضحة جدًا عند أدورنو، وماركيوز، وفى اشتقاقات ليڤيز.

سينما وراء سينما (ميتاسينما)

هيتشكوك : لماذا أصبح حكى قصة أو استخدام حبكة أسلوبًا مهجورًا ؟ . أنا أعتقد أنه لا يوجد المزيد من الحبكات فى السينما الفرنسية الحديثة.

تريفو : فى الواقع، لا يوجد هذا بشكل منهجى، بل هو ببساطة اتجاه يعكس تطور الجمهور، وتأثير التليفزيون، والاستخدام المتزايد للمواد الوثائقية والصحفية فى مجال التسلية. وكل هذه العوامل لها تأثير على الموقف الحالى تجاه القص الخيالى، ويبدو أن الناس يبتعدون عن ذلك الشكل، ويصبحون بالأحرى حذرين من الأنماط القديمة.

هيتشكوك : بكلمات أخرى، هل يعزى ابتعاد ذلك الاتجاه عن الحبكة إلى تقدم وسائل الاتصال ؟ فى الواقع، هذا محتمل، وأنا نفسى أتلمس ذلك الطريق، وأفضِّل الآن بناء فيلم حول موقف لا حول حبكة.

يبدو جديراً بالاهتمام – على الأقل – أن نتأمل ظهور المناهج البنيوية فى نظرية السينما.

بقدر ما تكون وظيفة الكلام هى التواصل فإن هذه الوظيفة قد تصبح الآن افتراضًا لا معقولاً، ففى قلب التواصل الجماهيرى يكون التواصل فى حده الأدنى. والتواصل يعتمد على اللغة – مجموعة لا واعية من الأعراف الاجتماعية، وقيد للاختيار محدد تاريخيًا، وتصبح لغة المرحلة واعية بذاتها وتتلاشى تحديداتها – كما توجد إمكانية المجال اللغوى غير البانى. إن علم اللغة هو الوعى الذاتى باللغة، ويتوافق ظهوره مع اختفاء هدفه، وتوجد لغة وراء لغة meta-language بدون لغة.

عبَّرت السينما عن وخلقت لغة سينمائية، وتلك اللغة، وهى مجموعة من العلاقات الاصطلاحية، أمكن استخدامها فى تكوين أى نوع من المضامين، وأى نوع من الرسائل، وكان هذا حقيقيًا بالتحديد فى السينما الأمريكية، التى كانت "بالفعل"، مع بعض الاستثناءات، " السينما " حتى بعد الحرب.

وبدأت السينما الأوروبية بعد الحرب انطلاقًا من نظرية، وبدون لغة سينمائية اصطلاحية راسخة وتقاليدية، وقد تعين عليها خلق لغة من خلال الوعى : أفلام جودار هى دراسات سينمائية مجهرية، فى حين يواصل هوكس صنع " الأفلام ". وباستثناء عدد قليل إلى حد ما من المخرجين يستخدم الأمريكيون لغة، أصبحت محل شك فى مكان آخر من جانب البعض، الذين يفهمون السينما كلغة واصفة (ميتالغة)، وكسينما واصفة (ميتاسينما).

وقد حدد أرنولد هوسر (١٩٥٢) نقطة رئيسية مشابهة بتعبيرات أقل نزوعًا نوعًا ما:

" لا ريب فى أن الصدع سوف يحدث آجلاً أو عاجلاً ... ويميز بين الرجل العادى والخبير. والفن الشاب وحده هو الذى يمكن أن يصبح فنًا شعبيًا، لأنه حالما يصبح أكبر تدريجيًا يغدو من الضرورى أن نفهمه وأن نكون مُلمِّين بالأطوار الأولى لنموه ... وما دام فن ما فنًا شابًا، فهناك علاقة طبيعية غير إشكالية بين مضمونه ووسيلة تعبيره ... وفى سياق الزمن تصبح هذه الأشكال مستقلة عن المادة الموضوعاتية (التيمائية)، وتغدو مستقلة بذاتها، وأفقر فى المعنى وأصعب فى التفسير، بل تصبح سهلة الوصول فقط لطبقة صغيرة تمامًا من الجمهور ... إن عملية الإقصاء تجعل نفسها الآن محسوسة".

محاولة تطبيق إطار علم اللغة البنيوى على السينما، ووصف علم علاماتها، هى محاولة متزامنة مع نفس الحركة فى السينما ذاتها، فالنظم الواصفة تنشأ لدراسة نظم واصفة، والأفلام الآن تسائل الأفلام ؛ ومن ثم يجىء الوعى الذاتى المتنامى للشفرة السينمائية الشكلية. " أنا اسمى جون فورد، وأصنع أفلام غرب "، هذا التصريح هو الآن حنين تام إلى الماضى.

الممارسة

أحاول هنا القيام بتحليل بنيوى لفيلم « مستر ديدز يذهب إلى المدينة » لفرانك كابرا، وآمل فى أن أوضح عدم الملاءمة الحالية لهذه المنهاجية.

القصة

لونجفيلو ديدز، عازف بوق (من نوع التوبا) فى فريق مدينة ماندريك فولز، بولاية ڤيرمونت، ومالك لمصنع شحم حيوانى، وهو رجل بسيط، مباشر، وأمين، يرث ثروة طائلة قدرها ٢٠ مليون دولار و" يذهب إلى المدينة " ليظهر بالصورة الشهيرة لمليونير.

نيويورك تستجديه : المحامون غير الشرفاء، و" مجتمع " الطموح، و"الفنون"، والصحافة. الكل يريد شريحة من خبزه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

بيبى بينيت، مراسلة صحفية لامعة فى صحيفة نيويورك ميل، تمثل دور المغمى عليها أمام قصر ديدز فى نيويورك لكى " ينقذها " ديدز وتصبح بتلك الوسيلة قريبة جداً منه لتجعل من قصته " الخاصة " سبقًا صحفيًا.

وبيبى، بلعبها دور الفتاة الصديقة / السيدة الواقعة فى محنة، رغم كونها فى الخفاء مراسلة صحفية ساخرة، تصف ديدز فى صحيفتها كشخص أحمق ساذج : "الرجل السندريللا" الذى يسير عاريًا فى شوارع المدينة، ويطعم الخيل كعكًا مقليًا بالدهن ومُحلًّى، ويسابق سيارات الإطفاء. لكن قربهما من بعضهما يولد أُلفة، لا ازدراء، ويقعان فى الحب. وترى بيبى فى سذاجته طيبة حقيقية، وهى صفة ليست واضحة " فى مدينة "، والحق أنها غير مفهومة إلا باعتبارها نوعًا من الجنون. ويكتشف ديدز أن بيبى تخدعه، ورغم خيبة أمله الفادحة وشكوكه فإنه مع ذلك يضع خطة لمزرعة " تُقدَّم مجانا " للفلاحين المكروبين الذين أضيروا بالكساد الاقتصادى.

سيدار، محامى ديدز المخادع يحصل على شىء له صلة بممتلكاته ليبدأ حماقة كبرى بإقامته دعوى ضده على أساس سلوكه " الغريب " و" المجنون " ليقسم الباقى من ميراثه. وديدز، وهو على شفا أن يصبح متورطًا، يرفض رغم خيبة أمله الدفاع عن نفسه، وأخيراً يفعل ذلك تحت ضغط البيّنة المشتركة التى قدمتها بيبى ومعها جماهير الفلاحين، ويكسب ديدز القضية، ويجتمع شمل بيبى وديدز من جديد، ومن المحتمل وهما فى طريقهما " خارج المدينة " أن يعودا إلى أمريكا الريفية ؛ إلى ماندريك فولز، بولاية ڤيرمونت.

القصة تبدأ بتقابلى المدينة / الريف، والمحنَّك / الساذج. ولكنها تتطور إلى عكس هذه التقابلات، وإلى موقف يبدو فيه الريف والساذج كشىء طيب، أمين، ذى رأى سديد، ومحنَّك ؛ وحتى رجال المدينة الفرديين الساخرين أصلاً يعتبرون جميعًا باستثناء المحامى مشاركين فى فريق كشافة، وفى القيم الشعبوية لأمريكا الريفية. والريف الذى يكشف زيف المدينة ونفاقها، والذى يعبر عن حنكة فائقة بسذاجته المفرطة، هو أسطورة أمريكية شائعة تمامًا، مازالت تقدَّم، ويعبر عنها جيدًا بالطبع صناع أفلام آخرون، وچون فورد هو مثال بارز على ذلك، وبنيويًا، تعتبر العملية مهمة إذا نظر إليها على أنها إنهاء للتماثل، وحل للتقابلات.

بنيات موضوعاتية

ما يركب على القصة هو مخططات مختلفة أو بنيات موضوعاتية، وهذه البنيات يمكن تفكيكها أو " حل شفراتها " بجدول تقابلات:

مدينة	ريف	ذو الشارب	حليق الشارب
كلمات	أعمال	ثقافة	طبيعة
نفاق	صدق	جد	لهو
محنّك	ساذج	إفراط	اعتدال
علاقات مال	علاقات إنسانية	ظاهرى	حقيقى
أوبرا	فرقة موسيقية	اجتماعى	منعزل
فن	فن شعبى	عاطفة "زائفة"	عاطفة "حقيقية"
فرد	حشد- جماعة	سليم العقل (أحمق)	أحمق (سليم العقل)
علنية	سرِّية		

وهذه القائمة ليست شاملة ويمكن توسيعها بلا نهاية تقريبًا. وتعطيها الأمثلة الملموسة "معنى" أكثر مباشرة، فديدز يعمل ولا يتكلم، مثل عضو جيد فى فريق كشافة.

إنه أعمال لا كلمات، وهـو يحتقر الأناقة والنفاق والحنكة بقوة أَسْر - فعل مباشر - أو بكلمات صادمة تسمى الأشياء بأسمائها. والمحامـى " المهتم " " المساعد " لص ملتو؛ متأفف وحقود؛ " وهو مثل تلك الأشياء التى يكون لها طعم مثل الصابون". وديدز تخدعه " سيدة فى محنة " مدفوعًا باحتياجات إنسانية، وبعناء إنسانى، ويستجيب لواجب اجتماعى (مثل آكل النار). إنه واقعى، وليس متسمًا بالغرور وازدراء الآخرين، حليق الشعر تمامًا، وليس ذا شارب أملس لامع وملوث اليدين مثل سيدار المحامى الملمَّع. وهو ينفخ فى البوق (التوبا)، وينظر إليه كـ" فن" وكشىء ما ينبغى أن يروَّج ويصبح شعبيًا مثل السينما، ويطالب بأن تقوم الأوبرا بمهمتها : - " فربما لا يقدَّم لك عرض جيد بما فيه الكفاية ". والشعر " غير الصحيح " الذى يكتبه فى بطاقات التهنئة يبدو أكثر صدقًا من الشعر " الصحيح " عند الأناس السطحيين، المتخمين، الخبثاء، الأنيقين - " رجال الأدب ". كل شىء فى المدينة زائف - مثل عاشقة الأوبرا الضخمة البلهاء " مدام بومبونى " (أسماء الناس فى هذا الفيلم ذات دلالة، وليس فقط اسم مدام بومبونى الضخمة، ولا سيدار المداهن، ولا ديدز صاحب الأعمال الطيبة، ولا كورنى كوب "المقضوم بشدة" بل حتى اسم ماندريك فولز، فماندريك الساحر شخصية فى مسلسل كوميدى أمريكى شعبى، ويُربط اسم مندريك الساحر بالشلالات [لتكوين الاسم المركب] - ماندريك فولز " شلالات الساحر ". وبادنجتون سيدار، هو جمع بين اسم سيدار وبادنجتون وهو اسم مؤلف الرواية التى بنى عليها الفيلم). ديدز هو إلى حد كبير رجل ذو أعمال جيدة لدرجة أنه فى تطور مفاجئ وغريب يعبر عن حبه لبيبى بسجع ذى طابع عاطفى، أى بشعر زائف: " يصعب على أحيانًا أن أقول أشياء، ولهذا فإننى أكتبها ".

ولا تُضَم التقابلات ببساطة فى القصة بل تُضَمّ من خلال شخصيات معينة توسطية وملتبسة - كورنى كوب " المصدّ " الذى يحمى ديدز، يقف بينه وبين محتالى "المدينة" ، والخدم ، والشاعر الذى يُعجِب بقوة أَسْر ديدز ويأخذه إلى حفلة سُكْر (ويسيران عاريين حيث يمجدان الطبيعة) ؛ وبالطبع هناك بيبى، الصورة العكسية

لكورنى كوب، وإن كانت بيبى هى " بيبى " المراسلة الصحفية الفردية الساخرة، والغليظة، فإنها أيضًا فتاة رقيقة وجميلة، والملامح الفعلية لجين أرثر تتناقض مع شخصيتها المفترضة، ومظهرها الكاذب. إن جمالها الحقيقى والطيبة المطبوعة على وجهها هما اللذان يسمحان لها، ولها وحدها فى الفيلم بأن تخدع ديدز، وبأن تخرج مع ذلك سالمة فى النهاية وكما تخيلها بالفعل، فى حين أن كورنى كوب، كـ" مقضوم بشدة " ومعضوض مثل أى كوز ذرة أُكِلت حبَّاته تمامًا، لديه فى داخله من بذور الذرة الريفية ما يكفى لنفهم على الفور تقريبًا طيبة ديدز، وسلامة عقله، وحصافته : الشخص الريفى الأخرق الذى يخوض فى غائط المدينة.

القصة والبنية الموضوعاتية مدمجتان جيدًا لدرجة أن المرء حين يظهر القاضى بشارب عند نهاية الفيلم لا يفك الشفرة على الفور إلى تكلف زائف، ويطابق بين القاضى وسيدار المداهن أو الشعراء من رجال الأدب ذوى الشوارب البغيضة، وحتى شارب رئيس تحرير الجريدة لا يبدو ذا مغزى ثابت كعلامة سلبية.

التقنية

كل مشهد فى فيلم " مستر ديدز يذهب إلى المدينة " متماسك مكانيًا ؛ يقطع كابرا إلى مكان آخر من أجل مشهد آخر، ولكنه لا يقحم الأماكن على بعضها البعض كما تُصوَّر فى السينما الروسية وسينما جريفيث، وزاوية رؤية آلة التصوير "موضوعية" دائما فيما يتعلق بالصورة، وبالواقع السينمائى ؛ والتغيرات فى زاوية الرؤية توجهها تغيرات اتجاه آلة التصوير.

آلة التصوير ثابتة نسبيًا ، هناك فقط قليل من اللقطات الاستعراضية اللافتة للنظر، إحداها تتبع سيدار وهو يتحرك برشاقة فى مكتب شركته الخارجى، وأخرى لديدز وهو يندفع إلى النافذة ليشاهد عربة إطفاء، وثالثة لبيبى بينيت وهى تهرع للرد على التليفون، وأخيرًا لقطة لطابور طويل من الفلاحين فى قصر ديدز، وباستثناء

اللقطة الاستعراضية الأولى فاللقطات الأخرى جميعها تنتهى بلقطات قريبة، وهى ذات دلالة واضحة فى فيلم معظمه مكون من لقطات متوسطة، وفى اللقطات القريبة القليلة الأخرى - وجميعها لبيبى أو لديدز أو لكليهما معًا - يلفت كابرا النظر بدرجة أكبر إلى هذه اللقطات بوضع آلة التصوير أعلى، أو أسفل، أو عند الزاوية المقابلة للقطات المباشرة المتوسطة المستخدمة فى معظم الفيلم.

واللقطات القريبة هى دائمًا لقطات بؤرة ناعمة (فلو أرتستيك) ومتعارضة مع الوضوح الحاد للناس فى غالبية اللقطات. وحتى حين لا يوجدان فى لقطة قريبة، فإن بيبى وديدز معًا يميلان إلى أن يكونا واضحين من خلال إضاءة خلفية شديدة وتضبيب خلفية المنظر ؛ لقطة قبر جرانت الليلية واضحة تمامًا حتى ظهور بيبى وديدز أمام القبر.

فى أفضل الأحوال بالإمكان أن نلاحظ أن القصة والبنيات الموضوعاتية والتقنية يمكن أن " تفك شفرتها " كمجموعات تقابلية.

النجوم

مستر ديدز (جارى كوبر) وبيبى بينيت (چين أرثر) كانا شخصيتين على أكمل وجه، كلاهما ينزّ بالصدق بالمعنى المادى، وكلاهما معروف، شعبى، ودافع سهل لاندماج الجمهور. وموضع اهتمامه، وعلى نحو مضاعف لتجسيدهما أساطير البرجوازى الصغير الأمريكى (المرأة الخشنة المتمدِّنة، والشخص العادى الذى ينجح ويظل مع ذلك شخصا عاديًا، مثلك ومثلى: جارى كوبر). صدق ابتذالهما، وواقعية شعرهما الزائف، وخصوصًا حين يقابلان بالشياطين الشعبويين، وبالمحامين ذوى الشوارب الملساء اللامعة، وبابتزازات جمهور لإجباره على قبول الابتذال فى السينما ؛ والحق أن هذ الابتذال ينجح فى فيلم رائع، وكلاسيكى.

ملاحظات ختامية

الفيلم الكوميدى " مستر ديدز يذهب إلى المدينة " ترتكز " رسالته " على تعرية المدينة بكل ما تمثله من زيف وفرديّة ولا إنسانية على يد الريف، ومع ذلك فإن نزعة النشاط الكشفى الخيرى عند كابرا ومن ثم عند ديدز، والضَّحالة، والشعر الزائف، وطابع الاستحسان العاطفى فى الفيلم عموماً هى أمور مبتذلة، " تبسيطية "، شعبوية ، وعلى مستوى الأفكار فهى سخيفة، وجوفاء فكرياً.

والفيلم بارز تقنياً، ولكنه من حيث الموضوع لا معقول وتقليدى، فهل يمكن تقديم چين أرثر الجميلة وجارى كوبر الأجمل حليق الشعر فى أى شىء إلا فى لقطات قريبة ذات عدسة ناعمة (فلوأرتستيك)؟

ضم بازان فيلم " مستر ديدز يذهب إلى المدينة " إلى أفلام «الوجه ذو الندبة» و«الواشى» The Informer، و«دكتور چيكل ومستر هايد» Dr Jekyll and Mr. Hyde، و«الشارع الخلفى» Back Street، و«چيزيبل» Jezebel، و«الرجل الخفى» The Invisible Man، و«إننى هارب من عصابة مسلسلة»، وأفلام الأخوان ماركس، والأفلام الموسيقية لفرد أستر وجنجر روجرز لأنها تستخدم جميعها لغة سينمائية شائعة فى معظم أفلام الثلاثينيات الأمريكية، وهى لغة لم يستخدمها كابرا بدرجة أقل من استخدام هوكس وماموليان وفورد لها. وربما كان بازان سيمضى إلى الإشارة إلى أن هذه الأفلام، وهؤلاء المخرجين وهذه الأنواع، حتى على مستوى الموضوع، تستخدم لغة مشتركة تماماً يتطلب اكتشاف معناها علم اجتماع خاصّاً بأمريكا نفسها.

وعلى الرغم من أن البنيوية لا تساعد فى المناقشة النظرية (وربما تكون صفة "الأدبية" للمناقشة أفضل فى التعبير) حول النوع أو المؤلف، أو ترسّخ أى شىء محدد تماماً وخاصاً بالسينما، فإن ما تفعله حقاً، هو طرح أسئلة نقدية ، مثل : لماذا يعتبر فيلم «مستر ديدز يذهب إلى المدينة» فيلماً جيداً ؟ وما الشىء البارز عند كابرا ؟ – لا تستطيع الإجابة عنها، وكمنهج فإنها تحدد المشكلة فقط : ما الشىء المميِّز

للوسيط ولكابرا، وللنوع الذى يستطيع أن يجعل من الابتذالات التقنية والموضوعاتية، فى فيلم «مستر ديدز يذهب إلى المدينة»، شيئًا لا علاقة له تقريبًا بأهمية الفيلم، وقوته، وعظمته الكلاسيكية، وتسليته المجردة ؟

إن الأفلام أشياء جمالية وليست تمارين منطقية. والنظرية البنيوية توليفة من علم اللغة ونظرية التواصل، وهى ترجع إلى الظواهر الاجتماعية، اللاواعية، والمحافظة (على القديم) : الأسطورة، والطقوس والشعائر، واللغة. والنظرية البنيوية محاولة لـ«اختزال» هذه الظواهر إلى علاقات بسيطة محددة، وهذه العلاقات لا يبدو وجودها الفعلى فى السينما بدرجة أقل مما يبدو فى اللغة، ولكن اختزال الأفلام إلى بنيات مقترنة منطقياً يرفع (أو ينزل) كل الأفلام إلى نفس المستوى، ولا يقول شيئًا أكثر من أن الأفلام لها بنية. فى حين أن البنيوية يمكن أن تفسّر تماماً الظواهر الجمالية فى السينما، كوسيط يستطيع أن يجعل الواقع السينمائى واقعًا حقيقيًا يورّط المرء فيه بأسلوب استبدادى لا بأسلوب فكرى خالص، والأخير هو الأسلوب الذى يفكّك - بحكم طبيعته الفعلية - البنيات الثنائية المنطقية التى تكشفها البنيوية بحماس بالغ.

إن رد الفعل ضد بازان قد يذهب إلى مدى بعيد جداً، فمحاولته الوصول إلى فهم ما اللغة السينمائية تظل فى حد ذاتها، وبمكانتها الأنطولوجية، تشكل مجالاً لفهم كيف تؤثر السينما ؛ لأن هذا لا يحدث عن طريق الأفكار أو حتى التقنية، ولكنه شىء ما له علاقة بطبيعة العملية السينمائية نفسها.

ولهذا السبب فإن النماذج الأدبية الخاملة والمهجورة فى النقد السينمائى - نظريات المؤلف والنوع - والمكسوة مع ذلك بطابع الرطانة العصرية لبنيوية مُتَفَقِّهة يجب رفضها، من أجل خصوصية السينما التى أعتقد أنها تقع فى مكان آخر.

مراجع البحث

Bazin, A., What is Cinema ?, University of California, Berkeley, 1967.

Frith, R., "Twisn, Birds and Vegetables: Problems of Identification in Primitiove Religious Thought', Man, N.S., 1966.

Hauser, A., The Social History of Art, Vol. II, Knopf, New York, 1952.

Jakobson, R. and Halle, M., Fundamentals of Language, Mouton & Co., The Hague, 1956.

Laing, R. D., The Self and Others, Tavistock Publications, London, 1962.

Lévi-Strauss, C., The Scope of Anthropology, Cape, London, 1960.

----------, The Savage Mind, Weidenfeld & Nicholson, London, 1966.

----------, The Storey of Asdiwal', in Edmund Leach, The Structural Study of Myth and Totemism, Tavistock Publications, London, 1967.

McLuhan, M., Understanding Media, Sphere Books, London, 1967.

Nowell-Smith, G., Viscoti, Secker & Warburg, London, 1967.

Quine, W.V.C., Word and Object, MIT Press, Cambridge, Mass., 1964.

Russell, L., 'Cinema - Code and Image', New Left Review, 49, 1968.

Saussure, F. de, Course in General Linguistics, Peter Owen, London, 1960.

Truffaut, F., Hitchcock, Secker & Warburg, London, 1967.

السينما والسيميولوچيا :
بعض نقاط التماس

بيتر وولين

فى هذا المقال يقترح بيتر وولين نقاط تماس قليلة بالفعل، ولكنها أكثر بكثير جداً مما طرح بالتفصيل فيما مضى من جانبه هو شخصياً أو من جانب أى شخص آخر، وهى نقاط تعدّ فى حد ذاتها إشارة إلى سبب بقاء العلاقة بين السينما والدراسة الشكلية لنظم العلامات والسيميولوچيا فى حاجة إلى الفحص الدقيق، ويدرس وولين أيضًا نظرية السينما عند بازان وأيزنشتاين من زاوية تاريخية وجمالية بدرجة أكبر، ومن منطلق شكلى ونظرى بدرجة أقل من هندرسون فى مقاله "نموذجان لنظرية السينما" ؛ ويحدد هوية كريستيان ميتز، السيميولوچى الفرنسى الريادى فى السينما، كرومانسى بازانىّ جديد منكب على مهاجمة الصفة البديلة الممسوحة لنظرية أيزنشتاين السينمائية. وحسب صياغة وولين: " يصبح روسيلينى، عند كل من بار Barr وميتز[1] مخرجًا كاملاً (الصفة مشتقة حرفيًا من دقيق القمح الأسمر غير المنخول- م)، بينما يُشبَّه أيزنشتاين بخبز الدقيق الأبيض المنخول". وبالنسبة لوولين، يفضى هذا الموقف إلى تطبيق محدود للسيميولوچيا على السينما، وقبل كل شىء فى مجالات الأيقنة (التى لا يتبعها ميتز) وتقنيات السرد (حيث ينشئ ميتز "تركيبيته الكبيرة [2]"). وكإصلاحى، ينهى وولين مقاله بثلاث نقاط إضافية للدخول إلى السيميولوچيا، وهو ما يقوده إلى تأمل تضمينات هذه المقترحات فى نقد المؤلف. وإحدى نتائج هذا التأمل يمكن ملاحظتها فى بيان وولين البنيوى الشخصىّ عن نظرية المؤلف، الذى نقدمه فى هذا الفصل. وينبغى أن نلاحظ أيضًا أن انصرافه التام هنا عن السيميولوچيا الأنجلوسكسونية يُخففه فى فصل السيميولوچيا من كتابه " العلامات والمعنى فى السينما "، حيث يبدى اهتمامًا لافتًا بكتابات تشارلز بيرس.

*

هوامش مقدمة المحرر

(١) إنه هنا يرجع إلى مقال تشارلز بار: " سينما سكوب: قبل وبعد "، فى مجلة " فيلم كوارترلى" السنة ١٦، العدد الرابع. وينبغى أيضاً ملاحظة أن تقديره لميتز قائم على كتابات ميتز الأولى. والمادة الموجودة فى كتاب اللغة والسينما (Language and Cimema (Mouton, The Hague, 1974 تمثل تغيراً جزئيًا بعيداً عن النزعة الرومانسية التى يهاجمها وولين.

(٢) يصنف ميتز المَشاهد فى أسلوب السرد الكلاسيكى الهوليوودى للسينما الروائية فى ثمانى فئات تشكل تركيبته الكبيرة. انظر مقال ستيفين هيث:

" Film / Cinetext / Text" Screen, Vol. 14, no. 1/2 من أجل شرح مفيد لهذا التصنيف ولمفاهيم أخرى فى سيميولوچيا ميتز عموماً.

وهناك شرح آخر بالإضافة إلى مقال ميتز الأكثر شمولاً يوجد فى:

Metz: Essais I and Film Theory", Brian Henderson, Film Quarterly, Vol. 28, no.3" (Spring 1975).

*

هل من الممكن ربط الدراسة النظرية للسينما وعلم جمال السينما بالنظرية السيميولوچية العامة بما أنها أصبحت نظرية متوسعة ؟ إننا بحاجة إلى طرح هذا السؤال لأن علم الجمال التقليدى أثبت عدم قدرته على التفاهم مع فن القرن العشرين. ولم يدخل العصر الحديث.

١- طُرح علم السيميولوچيا لأول مرة على يد فيرديناند دى سوسير فى محاضراته التى كان يلقيها فى جامعة چنيف، وقد تصور سوسير أن علم اللغة، وهو فرع معرفى متطور بدرجة كبيرة فى ذلك الوقت، ينبغى اعتباره فى نهاية الأمر فرعاً مستقلاً من السيميولوچيا، أى من علم العلامات العام، وقد خضعت السيميولوچيا فيما بعد لدراسات تمهيدية فى الولايات المتحدة تحت اسم السيميوطيقا Semiotic (علم العلامات) على يد موريس، الذى حرَّفها فى اتجاه المنطق الكارنابى Carnapian (نسبة إلى الفيلسوف الأمريكى الألمانى المولد رودلف كارناب ١٨٩١ - ١٩٧٠- م) وعلم النفس السلوكى: السيميوطيقا ليست ذات اهتمام كبير بالنسبة لى فى هذه الصيغة الأنجلو- سكسونية.

ومعظم محاولات تطوير فكرة سوسير عن السيميولوچيا تركزت حول اللغات الصغيرة micro-languages مثل شفرة الطريق العام، والنظم الإشارية للسفن، ولغة المراوح .. إلخ. ومع ذلك، من الواضح أن هذه حالات محدودة إلى أبعد حد، وأنها عمومًا طفيلية على اللغة اللفظية نفسها. وقد توصل بارت نتيجة لأبحاثه فى لغة الأزياء أنه فقط وفى حالات نادرة جدًا استطاعت اللغة غير اللفظية أن تُوجَدَ دون دعم إضافى من الكلمات، ويبدو أن بحثًا خاطفًا يُقِرُّ هذا. حتى النظم المتطورة بدرجة كبيرة والمعقلنة مثل الموسيقى والتصوير الزيتى تلجأ باستمرار إلى الكلمات، وخصوصًا على مستوى شعبى: الأغانى، أفلام الكرتون .. إلخ، والسينما، بالطبع، حالة أخرى وثيقة الصلة بالموضوع.

ومع ذلك، لم يوجد أى تماس بين السيميولوچيا والدراسات السينمائية حتى وقت قريب جدًا، رغم حقيقة وجود فكرة واسعة الانتشار وهى أن السينما على نحو ما لغة، أو أنها على الأقل لها قواعد (نحو). والفكرة ترجع إلى الاتجاه القائل إن اللقطة shot (أو اللقطة بمعنى take، وإن كان هذا يثير مشكلات) تعتبر شكلية، وإنها على نحو ما مناظرة لكلمة، وإن ربط اللقطات بالتوليف نوع من النحو. وهذه الفكرة تبدو متداولة بوضوح فى كتب نظرية السينما وفى الدوائر التعليمية، ربما بسبب السحر البيداجوجى الواضح فى التبسيط المفرط الذى تخضع نفسها له.

٢- كان أيزنشتاين ونظرياته المصدر الرئيسى لوجهة النظر الشكلية هذه فى السينما، التى اكتسبت قيمة إضافية من شهرته كمخرج، ومع ذلك، وُجد، وعلى امتداد سنوات، نشاط محدد للحركة النقدية فى الاتجاه المعاكس. وكان أندريه بازان الخصم النظرى الرئيسى لأيزنشتاين، وأصبحت أفكاره معروفة من خلال التأثير الذى مارسه فى مجلة " كراسات السينما ". ومجمل القول إن الأبطال من وجهة نظر بازان السينمائية كانوا مورناو، ورينوار، وروسيلليني. وقد أثنى بحماس على استخدامهم للقطة الطويلة، واللقطة المصاحبة، وعمق المجال والإضاءة الطبيعية والمواقع الطبيعية .. إلخ.

والفكرة الرئيسية فى مناظرته هى أن السينما ينبغى أن تعكس استمرارية وتجانس العالم الواقعى ؛ وأن المونتاج تدخُّل متعمد وهدام من جانب المخرج. وعدم ثقة بازان فى المخرج قادته أيضاً تجاه حركة ونظرية النوع فى السينما، المعارضة لخط "كراسات السينما" الرئيسى والمتعلق بنظرية المؤلف - وسوف أعود إلى هذه النقطة فيما بعد.

وفى السنوات القريبة وُجدت خلاصتان بارزتان هما بمثابة دراستين محكمتين لأفكار بازان: مقال تشارلز بار عن "السينما سكوب" فى مجلة "فيلم كوارترلى" (صيف ١٩٦٣) ومقال كريستيان ميتز بعنوان "السينما، لغة أم لسان؟" فى العدد الرابع من مجلة " تواصلات" "Communications"، (١٩٦٤). ومقال بار خال من أى اهتمام بعلم اللغة أو بالسيميولوچيا، ولهذا سوف أركز هنا على مقال ميتز، وإن كنت سأعود إلى بعض النقاط فى مقال بار، وبالتحديد نقده المتحرر لنظرية "المشاركة" عند أيزنشتاين ورأيه فى العلاقة بين الظاهر والماهية.

مقال ميتز ذو أهمية خاصة لتثقف كاتبه فى علم اللغة وبما يفترض أن يكون لدى تلميذ لبارت. وميتز ملم تماماً بنظرية وتطور علم اللغة والسيميولوچيا، ولكنه رغم هذه الخلفية يبدو مؤيِّداً لوجهة نظر بازان المناصرة للواقعية والمعادية للمدرسة الشكلية. والحقيقة أنه فى جوانب كثيرة يمضى إلى مدى أبعد من بازان، وخلف الأدوات الساحقة لعلم اللغة يشدد على سينما تتسم بعلم جمال رومانسى تقليدى جداً، وهذا يقوده فى الواقع للتلميح إلى نقد رومانسى لعلم اللغة البنيوى ذاته.

٣- إننا نستطيع أن نفهم بوضوح تام من كتابات ميتز إلى أى مدى تعتبر مسألة علاقة اللغة والرمزية والأيقنة .. إلخ بالسينما من حيث الجوهر عكس مسألة الواقعية؛ أى إلى أى مدى تتواصل السينما بالفعل عن طريق نسخ بصمة، حسب تعبير بازان، للواقع ولقوة التعبير الطبيعية عن العالم، مثل منديل القديس ڤيرونيكا أو قناع الموت ؟ أو إلى أى مدى تتوسط السينما أو تعيد صياغة (أو تنقل) الواقع وقوة التعبير الطبيعية باستبدالهما بنظام اعتباطى تقريباً وغير قياسى، ومن ثم تعيد تشكيله، ليس

فقط خياليًا بل رمزيًا أيضًا بمعنى ما؟ وإجابة ميتز توحى بأن السينما تستطيع أن تعمِّق قوة التعبير الطبيعية وتستطيع (والحقيقة أنها يجب تقريبًا) أن تنقشه داخل "قصة" خيالية، تحوِّل، إذا جاز التعبير، قوة التعبير الطبيعية إلى مفتاح رموز مختلف. ووجهة نظر ميتز يمكن الإشارة إليها بمخطط مثل المخطط الموضح أسفله :

	طبيعى	ثقافى
السينما	صور ذات معانٍ محددة تمنحها الطبيعة مستوى أوَّلى من قوة التعبير	تركيب يتضمن ظلال معانٍ، مزود بصور ذات مستوى ثانوى من قوة التعبير (مثل التركيب المثلث الشكل للروس فى فيلم «من يعيش فى المكسيك»؟) الذى يمكن أن يصبح محدد المعانى وغير معبر (مثل توليف جريفيث المتوازى، المعبِّر أصلاً، والذى يصبح جزءًا من شفرة تقليدية)
الأدب		كلمات محددة المعانى، "لغة القبيلة" غير المعبرة. التى يمكن أن تُمنَح قوة تعبير بواسطة التركيب المتضمن لظلال معانٍ.

ويمكننا أن نلاحظ وجود عدد من السمات الجديرة بالاهتمام وغير المتوقعة فى مقاربة ميتز: فهناك، أولاً: التشديد الذى يضعه على مفاهيم التضمين أو "ظلال المعانى" connotation و"الدلالة أو المعانى المحددة" denotation، التى تبدأ من چى. إس. مِل J. S. Mill، وتمتد، فى رأيى، إلى ميتز عن طريق هيلمسليف Hjelmslev وبارت. ومن البديهى أنها بالنسبة لمِل تمثل الناتج النهائى للتطور طويل الأمد لعلم الجمال الرومانسى: ونستطيع أن نرى خلفها تمييز كولريدچ بين "الخيال" و"الوهم"، وأن نرى النظرة العامة للنزعة الرومانسية الألمانية فى القرن الثامن عشر. (وبديهى أيضًا أنه انطلاقًا من مِل نصل إلى آى. چى. ريتشاردز I. G. Richards، ومن ثم وعلى نحو جدير بالاهتمام تمامًا نصل إلى تشارلز بار من جديد). كما أنه من الجدير بالاهتمام أيضًا أن نلاحظ كيف يحاول ميتز أن يجمع بين نظرية الفن التعبيرىّ المعادية تقاليديًا ونظرية المحاكاة عن طريق مزج قدرة إبداع المخرج التعبيرية المتعلقة بالتأليف بقوة التعبير الطبيعية للعالم (يتبع بار مل بطريقة مباشرة جدًا فى عدائه لنظرية الفن البراجماتية / الندائية / البلاغية، وقد اعتقد مِل أنه حين يكون التعبير الذاتى " مشوبًا أيضًا بذلك الهدف، وبتلك الرغبة فى إحداث انطباع لدى عقل آخر، فإنه يكفّ حينئذ عن أن يكون شعرًا ويصبح مجرد بلاغة". وعداء بار لأيزنشتاين كدعائى يأخذ الطابع نفسه: يذهب بار بالفعل إلى مدى أبعد عند مقارنته استخدام أيزنشتاين للمونتاچ باستخدام أفلام الدعاية للمونتاچ، وهكذا يربط بطريقة مباشرة نظرية اللغة بنظرية للفن).

ثانيًا: ينكر ميتز، بالنسبة للسينما، إمكانية وجود أى تمييز بين " الشعر" و"النثر"، ويذهب إلى مدى بعيد جدًا لدرجة قوله إن " فيلمًا لفيلينى يختلف عن فيلم للبحرية فى الولايات المتحدة، صنع لتعليم المجندين الجدد كيفية فك عقد الحبال، وهذا الاختلاف ليس ناتجًا عن وجود أى شىء جوهرى بدرجة أكبر فى اَليتيهما السيميولوچية". ويقوده هذا إلى خلاف صريح مع بازولينى، المخرج الإيطالى الذى قدم مؤخرًا نظرية فى علم جمال السينما، متأثرًا فيها بشدة ومن جديد بعلم اللغة البنيوى. ورأى ميتز هو النتيجة الحتمية لاعتقاده بأن كل الصور البصرية، حتى صور حبال أشرعة السفن وعقد

تقصير تلك الحبال، مزودة بقدرة على التعبير (ولو أنه لا يقول ما إذا كان يعنى بذلك قدرة على التعبير بدرجة مساوية) فى حين أن الكلمات ليست كذلك، ما لم يكن يتلاعب بالألفاظ بطريقة ما. ويسلم ميتز، بالفعل، بصعوبة المسألة فى هامش ما حين ينوّه بتحليل بالى Bally لقوة التعبير العفوية فى اللغة الشعبية، واللغة العامية .. إلخ (القائمة على أساس نظرية موكاروفسكى فى علم الجمال) وينقل الفجوة بين القدرة على التعبير وعدم القدرة على التعبير من بين النثر والشعر إلى ما بين الشفرة والرسالة.

ويواصل ميتز الجدال بأنه مادامت السينما، حسب تعبيره، " تضمينية على نحو متجانس"، وأنها دائمًا تضمينية بكل ما فى الكلمة من معنى، فهى بناء على ذلك فن أصيل، حتى لو لم تصبح لغة مشفرة على الإطلاق إلا مؤخرًا فقط. وبديهى، أننا هنا نعود مباشرة إلى بدايات النزعة الرومانسية فى القرن الثامن عشر، مع روسّو وڤيكو، اللذين خصصا للفن - حسب كلمات ڤينتورى - لحظة الفجر فى المعرفة. ومن جديد، بسَّط وإلى حد كبير المفكرون الألمان هذه الفكرة: وبالتالى آمن هامان واضع نظرية **العاصفة والضغط** أن الشعر كان يُكتب نثرًا كأنه مقايضة فى تجارة، وبهذه الطريقة، يعود ميتز، فى وصفه لفن السينما البدائى، إلى النظريات الرومانسية لتطور اللغة من الفن فى المجتمعات البدائية، ومن ثم يثابر على تفسير كيف أُدخل التوليف المتوازى فى بادئ الأمر، والذى يدل الآن على تزامن الوقت فى مكانين مختلفين، كوسيلة تضمينية connotative لتوليد الإثارة، كما فى عملية الإنقاذ التى تحدث فى اللحظة الأخيرة التى ابتكرها جريفيث. وليس هنالك ما يدعو إلى الدهشة أيضًا فى أن يشن هجومًا قاسيًا على السينما التسجيلية، رغم تعلقه بالواقع الطبيعى، لمحاولتها المبتذلة فى وصف العالم على نحو محدد المعنى denotative، بدلاً من الاستفادة بها فى إثارة عاطفة فى سياق خيالى، والحقيقة، كما سوف نلاحظ، أن ميتز مستعد فقط لرؤية بذور نمو سينمائى فى وسائل سرد مختلفة.

من الواضح، أن ميتز الميال بطبيعته إلى الأفكار التى أوجزناها من قبل يبدو متنافرًا مع أيزنشتاين، الذى اعتز بنفسه لكونه مثقفًا، والذى كان يطمح إلى صنع فيلم

عن كتاب رأس المال لكارل ماركس، والذى ربط دائمًا العاطفة بالصدمة، ورفض بشكل عملى الإيمان بالعاطفة المفرطة أو البهجة الغامرة، ما لم ير الناس يقطبون وجوههم بالفعل من الألم أو يقفزون من جلودهم؛ وهكذا فإنه فى عروضه المسرحية " يعبِّر عن الغيظ بشقلبة، وعن التعالى بإنسان لاذع، وعن النزعة الغنائية بـ" محاكمة الموت" والعاطفة تنشأ من الألاعيب البهلوانية. وأيزنشتاين الذى يتبع مسرح ميرهولد Meyer-hold، آمن بأن الواقع العادى غير ملائم على الإطلاق للصدمة، ومن ثم غير ملائم لتغيير مشاهدين غارقين فى اللامبالاة والأيديولوچية: فالفن لكى يحقق وظيفته الدائمة التساؤل لابد أن يبالغ وأن يخطط. هنا، وعلى نحو غريب، نواجه من جديد تراثًا مختلفًا تمامًا من الرومانسية فى امتزاج الرفيع بالبشع (الجروتسك)، والكوميديا المرتجلة بالكاريكاتير، وبديهى أن هذا العنصر البشع يتصادم مع الرفيع بصورة بارزة عند شكسبير، شكسبير الرومانتيكيات، وأعنى شكسبير جاريك Garrick (نسبة إلى ديڤيد جاريك، المهندس والممثل ١٧١٧ - ١٧٧٩ - م).

ولكن الجانب المعقلن والمخطط عند أيزنشتاين هو ما يشعر ميتز بأنه الأكثر بعثًا على النفور، وهو يصف منهج أيزنشتاين بأنه شبيه بمنهج ميكانو Meccano أو بقطار كهربائى قاتل: فهو أولاً يحلل الواقع إلى وحدات متشابهة وظيفيًا، وبعدئذ يعيد تركيب هذه الوحدات فى كل موحد جديد مسلوب الحيوية، وهو ناتج، ليس خاصًا بتوازنات أو بفيزياء كاذبة بل بتقنية. ويستخدم ميتز وبار صورة الشىء المصطنع نفسها لوصف هذه العملية، ومن ثم يقول بار: "بودڤكين (لا يقوم بار بمحاولة كبيرة للتمييز بين بودڤكين وأيزنشتاين) يذكرنا هنا بأحد الخبازين الذى يستخرج الأجزاء المغذية من الدقيق، ويعالجها، ثم يعيد البعض منها إلى وضعه الأول بوصفه ' فائق الجودة ' : والناتج قد يكون صالحًا للأكل، غير أن هذه الطريقة تكاد تكون الطريقة الوحيدة لصنع الخبز، ويستطيع المرء أن ينقدها لكونها غير ضرورية و' مصطنعة '. والحقيقة أن المرء يستطيع أن يوسع التشابه المطبخى ويقول إن الخبرة التى ينجزها بنجاح علم الجمال التقليدى تعتبر، جوهريًا، خبرة مهضِّمة. وهاتان الصفتان لهما فى الاستخدام العادى

معنى حرفى، ومع التوسع معنى مجازى، يستعمل على نحو ازدرائى، والمقارنة نفسها صحيحة هنا". أو يقول ميتز: "الساق الصناعية بالنسبة للساق الحقيقية مثل الرسالة السيبرنيطيقية (الكومبيوترية) بالنسبة للتعبير البشرى. ولماذا لا نذكر أيضاً - لتقديم ملاحظة أتفه وتنويعة من ميكانو- اللبن المجفف والنسكافيه ؟ وكل الأنواع المختلفة من الإنسان الآلى (الروبوتات)؟

وهكذا يصبح روسيللينى بالنسبة لبار وميتز مخرجاً كاملاً (الصفة مشتقة حرفياً من الدقيق الكامل غير المنخول وبالرجوع إلى قول بار المذكور أعلاه - م) فى حين يشبِّه أيزنشتاين بخبز الدقيق الأبيض المنخول (غير الكامل - م). كما أن ميتز وهو يعض اليد التى أطعمته، يمدُّ ازدراءه لأيزنشتاين فيما وراء السينما ليشمل الأساتذة الكبار للبنيوية ذاتها، وخصوصا كلود ليفى شتراوس، الذى يلام، تحت شعار المذهب الحيوى Vitalism، لتفضيله النموذج العقلى للواقع نفسه. ومن ثم يقدم " إنسان " بارت "البنيوى" كإنسان آلى مزود بسيقان صناعية، يعبر عن الرسائل المزدوجة الكومبيوترية، كما أنه حين يصنع أفلاماً فإنه يصنع "الإضراب" strike و"أكتوبر"؛ أى يصنع مسخاً فى الحقيقة.

إن ميتز أكثر حذراً من بار، كما يليق برجل ينشر كتاباته فى فرنسا لا فى كاليفورنيا، ولا يربط هذا الازدراء لـ" عقل" أيزنشتاين " المتلاعب " بوجهة نظره السياسية (فى حين أن بار، الذى يطور أيديولوچية للاختيار والحكم الحر، تفضى بصورة طبيعية من الظاهر إلى الجوهر، يتحدث عن استخدام بريمنجر للسينما سكوب بطريقة مولعة باستعادة تعليق بازان الملتبس حول استخدام وايلر لعمق المجال: " عمق المجال عند وليم وايلر يسعى إلى أن يكون حراً وديمقراطياً مثل وعى المشاهد الأمريكى وأبطال الفيلم!" وجدير بالاهتمام أن بار يجد دعماً لأيديولوچيته الحرة والديمقراطية فى مقال كتبه نورمان فروتشر لتعليم تذوق السينما لمراهقين سذج دون العشرين ... والذين لم تفسد رهافتهم البصرية بالتعود على الأفكار والمفاهيم !) وميتز يحاول قدر ما يستطيع - ونحن نلاحظ امتداد التزامه ليشمل المذهب الحيوى والرومانسية- أن

يدير مناقشته كما لو أنها جزء من نقاش أكاديمى حول المشكلات الأكثر صعوبة فى السيميولوچيا، ويلوم أيزنشتاين لكونه غير مكتفٍ بالإحساس الطبيعى بالأشياء (التى تعتبر "متواصلة، وشاملة، وبلا مغزى خاص: مثل البهجة التى تكسو وجه طفل") ولهذا يسعى وراء دلالات خاصة بالصور ومن ثم يسقط فى شكليته غير الصحيحة.

الواقع أن ميتز مذنب فيما يتعلق بالتبسيط المفرط الذى يهاجم به الآخرين، بما فيهم أيزنشتاين نفسه. وهو يلمح بين قوسين إلى المناخ الفكرى الذى شُكِّل وعمل فيه أيزنشتاين، ويلفت الانتباه إلى تدريب أيزنشتاين كمهندس وصلاته بحركة التركيبية constructivism (الروسية)، ولكن هذا هو أقصى ما يشير إليه، كما أنه يمكن فهمه بدرجة ما: يظل من الصعب جداً إعادة بناء المناخ الفكرى لروسيا فى العشرينيات ؛ ويود المرء معرفة الكثير جداً حول العمل والأفكار فى مسرح ميرهولد، وفوريجر، وترتياكوف .. إلخ، وعن كتابات الشكليين الروس فى السينما، وهذه كلها أمور فاتنة، بما أنها توفر رابطة بين دراسة اللغة ودراسة السينما الوثيقة الصلة وبجلاء بأيزنشتاين. ونحن نعرف أن شكلوفسكى كتب سيناريوهات وله كتاب عن الأدب والسينما، وأن إيخنباوم حرر كتابًا يحوى نصوصًا مختارة عن شعر (بيوطيقا) السينما، وأن تينيانوف اشتغل فى عدة سيناريوهات، وأن بريك كتب سيناريو فيلم "عاصفة على آسيا" لبودڤكين، كما كتب دفاعات نظرية عن مفهوم العين السينمائية لمجلة "الجبهة اليسارية للفن" LEF : وللأسف أن القليل، حتى الآن، من هذه الأعمال ترجم من الروسية، ومع ذلك، فإن كلاماً كثيراً يمكن أن يقال عن أيزنشتاين وعلاقته بهذا السياق – وبالثورة البلشفية– بدرجة أكبر من محاولات ميتز.

فى دفاع عن أيزنشتاين، وعلى عجل، ينبغى القول إن رؤيته للعالم والفن كانت مختلفة جداً عن رؤية بار أو ميتز، وإنه لم يكن يعتقد بأن عالم المظاهر السطحية يمكن أن يبدى معناه للمشاهد العادى؛ وإنما يغذى فحسب تَحيُّزاته، وأيديولوچيته بالمعنى الذى كتب عنه لويس ألتوسير " حين نتكلم عن الأيديولوچية، يجب أن ندرك أنها تتغلغل

فى كل نشاط الإنسان، وأنها متطابقة مع ' الخبرة الحياتية ' الفعلية للوجود البشرى". كما اعتقد أيزنشتاين أنه يتعين أن يُصدم المشاهد ويُستحثّ، عاطفيًا، على المشاركة فى مخطط جديد للعالم، يطلبه هو شخصيًا بإرادته من فهمه للفيلم، ولكى يكتشف بنفسه، من ثم وعن طريق التساؤل فهمًا للعالم، فهمًا كامنًا فى المظاهر الخارجية لكنه يتجاوزها: معنى مقصور على فئة قليلة. وظل هذا مخططًا، ولكن أمكن تضخيمه بفكر مستقبلى وبخبرة. وكانت مقاربة أيزنشتاين شبيهة من جوانب كثيرة بمقاربة بريخت، كما أنها أيضًا تشبه فى ذلك مقاربة ليڤى شتراوس، الذى توصل إلى نظريته الخاصة بالمدرك العقلى عن طريق ماركس وفرويد، وكان ميتز على حق فى الربط بينهم، لكن يجب أن نكون متأكدين تمامًا من أن ما هو محل نزاع ليس خطأً سيميولوچيًا بسيطًا بل صدامٌ بين وجهات نظر للعالم مختلفة تمامًا، ومن البديهى أن تفضيل أفلام أيزنشتاين لا يعنى القول إن أفلام روسيللينى، مثلاً، عديمة القيمة، لكن يعنى أنه يتعين رؤيتها على ضوء مختلف: إنها من بين المنتجات الأكثر لفتًا للنظر فى زمنها، وإن كان يمكن تحديدها أسلوبيًا وأيديولوجيًا، لكنها ليست سارية المفعول بشكل مطلق وفق أى قوانين علمية سيميولوچية، والشىء نفسه حقيقى بالنسبة لبريمنجر.

ومن ناحية أخرى، فإن ميتز على حق تمامًا فى ازدرائه لشكلية أيزنشتاين؛ إذ يجب أن نطور موقفًا لينًا ومرنًا من قضية اللغة السينمائية بدرجة أكبر بكثير من الموقف المطروح فى كتابىْ "الشكل السينمائى" و"الإحساس السينمائى". ومع ذلك، وكما يسلم ميتز، هناك جهد كبير فى هذين الكتابين يتعين دمجه فى أى نظرية مقبلة، وعلى سبيل المثال فإن الجزء المتعلق بـ"اللون والمعنى" هو جزء لا غنى عنه لأى شخص معنى بتطور السيميولوچيا. وفى هذا الجزء يستنتج أيزنشتاين أنه " فى الفن، ليست العلاقات المطلقة هى الحاسمة بل العلاقات الاعتباطية داخل نظام من الصور، التى يمليها عمل فنى استثنائى، والمشكلة لا تحل، ولن تحل فى أى وقت، بكتالوج ثابت لرموز ملونة، لكن الوضوح العاطفى ووظيفة اللون سوف ينشآن عن الوضع الطبيعى المتعلق بترسيخ التخيلات اللونية للعمل". وهذا يتوافق تمامًا مع إلحاح سوسير على

الصفة الاعتباطية (غير القياسية) للعلامة ومع التطورات فى النقد السينمائى الحديث، وبشكل أساسى نقد أفلام مُحفِّزة باستخدام اللون لمخرجين مثل سيرك Sirk، أو منيللى، أو راى Ray، أو جودار.

وفى النهاية، فإن ميتز قادر فقط على رؤية نطاقين ممكنين للدراسات السينمائية بالنسبة للسيميولوچيا، بقدر ما تتضمن السيميولوچيا عنصراً للإشارة المجردة، ليس مجرد نتاج للمعنى الطبيعى للأشياء. وأحد هذين النطاقين هو مجال الأيقنة، حيث يقتبس ميتز ملاحظات ريبيروت Rieupeyrout عن التمييز بين رعاة بقر طيبين ورعاة بقر شرسين مقدمين على الشاشة بقمصان بيضاء وسوداء فى طريقها للبلى، ويعلق بأن هذا الضرب من الأيقنة جزئى جداً ومؤقت. وبصورة عرضية يستنتج إرفين بانوفسكى، الدراس الأكثر بروزاً فى العالم لهذا الموضوع، أن أمثلة كثيرة كما يلاحظ - الشارب الأسود، وعصا سير الوغد، والوسط الفقير الشريف رغم ذلك، الذى يشار إليه بغطاء مائدة ذى مربعات، وقهوة صباح المتزوج حديثاً - حُكم عليها بالانقراض مع قدوم السينما الناطقة. وعلى الرغم من أن هذا قد يكون ترنيمة جنائزية، بما أن رموزاً من هذا النوع لا تزال مستمرة، على الأقل فى الأنواع، فمن الواضح مع ذلك أن البرمجة الأيقونية ليست بارزة فى أى مكان بدرجة كبيرة جداً كما فى التصوير الزيتى لعصر النهضة على سبيل المثال.

ثانياً: يعلق ميتز على الأنواع المختلفة من القَطْع، مثل العودة إلى الماضى، ويزعم أنها اكتسبت مع مرور الزمن قيمة بنيوية ومعيارية. وهو يؤكد بحق على أن هذه القطْعات ليست كليشيهات ولكنها مجرد سمات خاصة بتركيب الصور syntactic (أو بالأحرى سمات تركيبية syntagmatic)، بذات الطريقة التى يُنظر بها إلى استخدام فلوبير لغير الكامل على أنه ليس استخداماً لكليشيه بل استخداما لسمة تقليدية (أساسية وثابتة، بالنسبة لكل أغراض وأهداف) خاصة باللغة. وهو يعلق أيضاً بأن تلك السمات الخاصة بتركيب الصور ليست ضرورية بشكل قاطع، مستشهداً بفيلم «الحبل» Rope لهيتشكوك (وأنا أقترح كذلك مثالاً مناسباً هو فيلم «النوم» لوارهول). ومع ذلك،

هناك بعض المشكلات عند ميتز فى هذا الاكتشاف للسمات التركيبية، تجعله أحياناً، رغم إصراره على أنها ثانوية وجزئية وليست أساسية وشاملة، قريباً بصورة باعثة على القلق من وجهة نظر أيزنشتاين التقليدية تجاه اللغة السينمائية. وبالتالى يُجْبَر على التسليم بأن رينيه يميل إلى اتجاه التقنية لا إلى اتجاه الفيزياء الزائفة، وأن المونتاچ الأيزنشتاينى الجديد المألوف لدى جودار مقبول كسمة تركيبية تحت الشعار السحرى بدرجة ما لـ"الاستعارة غير السردية" "non-diagetic metaphor" . (المقصود هنا نفى السرد الشبيه بالسرد الروائى، والتأكيد على السرد الفيلمى داخل الفعل الدرامى، أى ربط ما يحدث داخل الفيلم بما يحدث خارجه – م).

وهكذا تبدأ التغيرات العملية فى صفة السينما ذاتها – مع تسليم ميتز بأن رفض رينيه وجودار .. إلخ هو بمعنى ما رفض للسينما الحديثة بكاملها – فى إبعاده بالقوة عن أحاديثه المطلقة وافتراضه لتطور ذى قطبين. ومن ناحية أخرى فإنه يحتفى بحقيقة أن نزعة لوميير تغلّبت تماماً على نزعة ميلييه وقيدتها داخل أنواع صغرى: وحتى هذا قد يثبت أنه ادعاء جسور جداً. وعلى أى حال، حتى لو كانت نزعة ميلييه هى الآن مجرد عنصر إطنابى مبعثر فى أفلام هامر (اتجاه سينمائى بريطانى – م) وأفلام الـ peplums (اتجاه سينمائى إيطالى من أفلام المغامرة يصعب ترجمة اسمه وينسب إلى ما يزين خط الخصر فى الملابس النسائية – م) وأفلام الخيال العلمى .. إلخ، فإن المرء لا يستطيع أن يرفض تماماً تقليداً، يجب أن يَضُم بالتأكيد الأفلام الموسيقية لأرثر فريد، وعلى الأخص أفلامه الذروة لدونين وكيلى.

حقيقة الأمر أن ميتز قيّد نفسه إلى حد بعيد جداً برفضه رؤية السمات اللغوية فى أى مكان تقريباً عدا تقنية السرد. وفى هذا المجال، تثبت تقنية السرد بالتأكيد أنها مثمرة بدرجة كبيرة فى اختبار وتطوير تقنيات بروب Propp التى يشير إليها ميتز، والتى سوف أعود إليها نحو أكثر دقة بكثير، وأُظهر الفروق الدقيقة بينها وبين العناصر الأساسية العامة نزولاً إلى العناصر الثانوية الخاصة بمقياس الجملة أو المشهد، ومع ذلك، فقبل تطوير هذا الخط من التفكير أود أن أقترح ثلاث نقاط محتملة

يهملها ميتز للدخول إلى السيميولوچيا. وهذه النقاط الثلاث مجرد اقتراحات متفاوتة، لا أزعم فى هذه المرحلة أننى أرى أى رابطة بينها. بل ربما تبدو بالأحرى مثيرة، فى أنها مستمدة من مصادر متنوعة كثيرة مثل كتابات فيليم ماتسياس Vilem Mathesius عن المنظورات الوظيفية للجملة، وكتابات بازل برنشتاين عن علم الاجتماع واللغة، والدراسات المسرحية لچيرى ڤيلتروسكى Jiri Veltrusky.

٤ – كان ماتسياس لغويًا تشيكيًا، وكان مهتمًا فى البداية بدراسة اللغة الإنجليزية، ثم ركز بعد ذلك على دراسة اللغة التشيكية فى وقت مبكر من عمره بعد أن فقد بصره، وطور سلسلة من الدراسات المقارنة بين اللغتين. وكان من بين ابتكاراته تحليل الجملة وظيفيًا إلى جزأين أساسيين: الموضوعات themes والأخبار rhemes. والموضوع يتوافق تقريبًا مع ذلك الجزء من الجملة الذى ينقل معلومة معروفة من قبل. أما الخبر فهو ذلك الجزء الذى ينقل معلومة جديدة. وكان اهتمام ماتسياس منصبًا على توضيح الطرق المختلفة التى تتطابق بها البنية التركيبية للجمل الإنجليزية والتشيكية مع بنيتها الموضوعاتية – الخبرية. ويمكن تطبيق هذا النوع من التحليل بصورة مفيدة، وبشكل واضح، على المشاهد السينمائية، لبحث مشكلات الترسيخ، والترقب، والمفاجأة .. إلخ. ومن ثم فإن هيتشكوك، على سبيل المثال، يوفر مفارقة جديرة بالاهتمام: فهو من ناحية، يصر دائمًا على أن تنسيق المنظر ينبغى أن يدخل فى الحدث، وبالتالى يضفى طابع الموضوع على الأخبار التى قد تُطرَح جانبًا خلافًا لهذا، بدون مساهمة دائمة من أى معلومة فعالة. ومن ناحية أخرى، فنظريته عن الماك جيفين Mac Guffin تُمحور بنية الحبكة حول خبر لا يُضفَى عليه عَمْدًا على الإطلاق، طابع موضوع مذكرًا إيانا بقوى الطبيعة المجسدة عند ليڤى شتراوس.

برنشتاين يثير مشكلة من نوع آخر تمامًا: وبرنشتاين عالم اجتماع إنجليزى يتركز اهتمامه على التوسط الثقافى من خلال اللغة. وقد طور مفاهيم خاصة بالشفرة " المقيدة " والشفرة " الموسعة ". فحين تُستخدم شفرة " مقيدة " يوجد مستوى عال من التنبؤ التركيبى ويعبِّر عن الشخصية الفردية بسمات لغوية واصفة. أما الشفرة

"الموسَّعة" فإنها من ناحية أخرى ذات مستوى منخفض من التنبؤ ويُعبِّر عن الشخصية الفردية من خلال استعمال اللغة ذاتها. ويواصل برنشتاين تطبيق هذه التمييزات على المشكلات التعليمية لأطفال الطبقة العاملة (مستخدمًا الشفرة المقيدة)، وعند دخولهم المدرسة (مستخدمًا الشفرة الموسعة). ومع ذلك يبدو كما لو أن هاتين الشفرتين يمكن تطبيقهما أيضًا فى التمييز بين سينما المؤلف وسينما النوع (سواء أكان الفيلم فيلم عصابات أم فيلم غرب أمريكى، أو كان النوع نوع " الفيلم الفنى" الأوروبى).

ثالثًا: هناك كتابات ڤيلتروسكى، وهو عضو آخر فى مدرسة براغ، عن الإنسان والشىء فى المسرح. وڤيلتروسكى يصف حركة مزدوجة للمعنى تجاه الحدث والخلفية. ومن ثم فإن الممثلين البشر يمكن أن يكونوا إما ناقلين للحدث أو مرتبين فى نظام تدرجى يقوم بـ" أعمال بشرية تكميلية" مثل الخدم أو الحراس.. إلخ، ويصبحون بالفعل مجرد جزء من جهاز المسرح. كما أن الأشياء، من ناحية أخرى، يمكن أن تنتقل من كونها جزءًا من الديكور أو التجهيزات المسرحية إلى التدخل فى الحدث كما فى مسرحية " البجعة " لسترندبيرج التى تهب فيها عاصفة على الأبواب المصطفقة للمنازل وتطفئ المصابيح. والنوع ذاته من تشخيص الأشياء الطبيعية يحدث بدرجة كبيرة فى المسرح الشرقى. وهذا النوع من المعالجة قابل للتطبيق بدرجة مساوية على السينما. وربما يمكن استكماله بتأثير الإيماءة وتطوير الترقيم الرقصىّ. وحتى حلم بالاش بقاموس لتعبيرات الوجه ربما يمكن جعله ممكنا بتوسيع عمل بيردهويستل Birdwhistell على الكينيسيكا (انظر هوامش تقديم الفصل الأول- م) وعلى تسجيلات حركات العين والفم والوجه. ونحن هنا نعود إلى الوراء (من جديد) بالتقليد الأساريرى (الخاص بأسارير الوجه - م) عند لاڤاتير ولينز، الذى سحر أيزنشتاين بشدة.

٥- يجب أن نعود الآن إلى مشكلات السرد وتحليل الحبكة، ومشكلات البنية التركيبية بعناصرها المشكَّلة العامة. وسوف يحملنا هذا إلى مواجهة بين علاقة السينما بالأسطورة وعلاقة الفولكلور بالفن الجماهيرى. والقاعدة الأساسية لتحليل الحبكة أنجزها الباحثون فى الحكاية الشعبية: وكان الطوران الحاسمان هما بحث أولريك Olrik

فى الدنمارك وبحث بروب فى روسيا. وبروب، الأكثر جدارة بالاهتمام بالنسبة لهدفنا، هو الذى حلل الحبكة إلى سلاسل من الحركات أو الوظائف، التى ادعى أنها تمثل التتابع المنطقى لتركيبها. وقد توصّل إلى النتيجة المدهشة. وهى أن كل الحكايات التى درسها، رغم ثراء تنويعاتها الواضحة، تحتوى فى الواقع على نفس بنية الحبكة. ومع أن هذا الاستنتاج عرضة للشك فإن أهمية منهجه ليست محل شك.

وبقدر علمى، هناك ثلاثة تطويرات رئيسية لتحليلات بروب متاحة الآن باللغة الإنجليزية. وهى كتابات دنديس Dundes عن الحكاية الشعبية عند الهنود الحمر، وتحليل أومبرتو إيكو لروايات (چيمس) بوند Bond فى كتابه "مسألة بوند" The Bond Affair، ودراسات ليڤى شتراوس على الأسطورة. وكل منها ينقّح بروب بصورة باهتة: فدنديس يتبع بايك Pike ويعيد صياغة المفهوم الخاص بالوظائف بمصطلحات "الوحدات الصغرى للموضوع" motifemes و"الموضوعات البديلة" allomotifs؛ وإيكو ينظر إلى حبكات چيمس بوند باعتبارها شبيهة بلعبة توجد فيها شفرة، يحركها ويربطها بسلاسل من التقابلات الثنائية (بوند - السيد، بوند - الوغد، بوند - المرأة، العالم الحر - الاتحاد السوڤيتى، الترف - الشقاء .. إلخ)، وبهذه الطريقة يجعل بروب أكثر قرباً من النصوص الرئيسية لعلم اللغة البنيوى. أما ليڤى شتراوس فإنه يطور تحليلاً متناغماً، يأخذ بعين الاعتبار تكرار وغزارة الوحدات، ويعمل انطلاقاً من تشابهات قطعة موسيقية أوركسترالية وقراءة البخت مع أوراق اللعب "الكوتشينة". وهو يدخل أيضاً بُعْدى التعاقب والتزامن.

ينبغى أن يكون من الممكن تقديم تحليل عينى موازٍ لمخطط بروب. ومع ذلك، فإننى أود فى الوقت الحالى أن ألفت الانتباه بدرجة أكبر إلى مسألتين ذكرتهما من قبل. المسألة الأولى هى علاقة الفولكلور بالفن الجماهيرى. وصحيح بالتأكيد، فيما يتعلق بالفن الجماهيرى وبالفولكلور، ما جاء فى كلمات چاكوبسون فى رسالته إلى أڤانسييف: "دخول (الحكاية) فى عرف الفولكلور يعتمد تماماً على قبولها أو عدم قبولها من جانب المجتمع. وفقط العمل الذى ينال إجماع الهيئة الجمعية، بل وذلك الجزء فقط

من هذا العمل الذى تقره الرقابة الجمعية هو ما يصبح واقعًا خاصًا بالفولكلور. ويستطيع كاتب ما أن يبدع معارضًا بيئته، ولكن مثل ذلك الهدف بالنسبة للفولكلور لا يمكن تصوّره. فالأجزاء المشتركة من الثقافة العقلية، مثل اللغة أو الحكاية الشعبية مثلاً، خاضعة لقوانين أشد صرامة وأكثر اتساقًا من مجالات يسود فيها الإبداع الفردى". ولكن، من البديهى، أن الفن الجماهيرى مطابق بلا شك للفولكلور. ونحن بالتحديد نحتاج إلى نظرية للانتقال بينهما: ومن ثم يمكن متابعة الاقتراحات التى قدمها هول Hall، وهوانيل Whannel عن الدور الوسيط للفودفيل ومسرح المنوعات (للرقص والغناء والألعاب البهلوانية) بين الفولكلور والسينما، وأيضًا متابعة أصول السينما فى صندوق الدنيا، ومعارض التماثيل الشمعية، وعروض الغرب الأمريكى الضارى (قبل خضوعه لسلطان القانون - م) .. إلخ. وفى هذا الصدد، يُوفِّر هنرى ناش سميث فى كتابه "الأرض البكر" نقطة انطلاق قوية. وبديهى أن علاقة السينما بالأسطورة تظل أكثرتعقيداً: مازال نقاد وبحاث السينما يميلون بشدة إلى استخدام مقارنات بين فيلم الغرب (الويسترن) واليونان القديمة دون محاولة كبيرة للتعريف الدقيق. ومن الواضح وجود صلة خاصة بالمناخ العقلى، لكن هذه الصلة لن تأخذنا إلى مدى أبعد. وربما تكون المشكلة غير قابلة للحل، حتى تتضح طبيعة الأسطورة ذاتها: وهنا تصبح كتابات ليفى شتراوس ذات أهمية كبيرة، ومن الجدير بالملاحظة أنه هو ذاته أشاد بقدرة السينما على نقل أساطير حضارتنا الخاصة.

٦- هناك مسألة حاسمة أخرى أثارتها مقاربة بروب، وهى مسألة الإبداع الفردى: والملاحظات التى اقتبستها من جاكوبسون تطرح المسألة بوضوح تام. وهنا، من البديهى أننا نعود إلى منطقة مألوفة خاصة بالنقاش حول اتجاه مجلة " كراسات السينما " ونظرية المؤلف. (على الرغم من أن المسالة ذاتها تنطبق على تحليل إيكو لروايات فليمنج، التى لا يشير إليها بالفعل). المسألة هى أنه يوجد مستوى آنىّ اجتماعى واضح - هو النوع - ومستوى آخر، فردى وتعاقبى بجلاء - يمكن أيضًا أن يبحث آنيًا - هو المؤلف. ووجهة نظرى الشخصية غير النهائية هى أنه يوجد مستويان

من الغزارة فى العملية: أحدهما وهو مستوى النوع، ينفتح على الأسطورة، والآخر وهو مستوى المؤلف، ينفتح على الفن. والمستوى الأول هو موضوع ملائم لدراسة الأسطورة، ولإثنولوچيا (علم الأعراف البشرية) عن العالم الحديث ؛ والمستوى الثانى هو دراسة ملائمة لعلم الجمال، ويظل مادة للرسائل لا للشفرات (ولو أنه بطبيعة الحال لا توجد رسالة قابلة للتفسير أو حتى قابلة للفهم للتفسير أو حتى قابلة للفهم بدون شفرتها). وعلاوة على ذلك، فإننى أميل إلى الاعتقاد مع شكلوفسكى بأن الأعمال الفنية العظيمة تتجاوز نوعها دائمًا، من خلال عناصر كثيرة مندمجة ومتكررة، من أنواع أخرى مختلفة، مبتذلة غالبًا أو غرائبية. ومن ثم فإننا فلا يمكننا أن نفهم رواية الحراسة الليلية The Night Watch داخل إطار جماعة البورتريه الألمانية أو رواية " الجريمة والعقاب" داخل إطار الرواية البوليسية. أو، بمصطلحات السينما، يصبح فيلم "صعود لولا" أكثر من دراما تاريخية، ويصبح فيلم " دوار " أكثر من فيلم بوليسى مشوّق.

هناك نقطة واحدة إضافية فى موضوع نظرية المؤلف تحتاج إلى التحديد. فلا يمكن أن يقوم تحليل بنيوى حقيقى على رصد التشابهات أو التكرارات (الحشو) بل يجب أيضا أن يشمل نسقًا للاختلافات. وعلى المدى الطويل، سوف تكون المسألة الرئيسية فى الدراسة هى إعادة ترتيب المؤلفين بتخطى القواعد التقليدية فى أعمالهم لكى تشمل اختلافاتهم الجوهرية الواضحة. وبالتالى، ففى حين أن ثلاثية «إنها ارتدت وشاحًا أصفر» She Wore a Yellow Ribbon ضرورية فى البداية لفهم فورد، فربما يثبت فى النهاية وفيما بعد أن «أجنحة النسور» Wings of Eagles هو فيلمه الحاسم. أو أننا، فى حالة هوكس يمكن أن نميز نسق الاختلافات الآن وبطريقة صحيحة على المستوى السطحى للفهم بالتباين الواضح بين الأفلام الدرامية والأفلام الكوميدية. وأخيرًا، فإن تفسير هذا النسق من التقابلات هو الذى سوف يحدد مكانة هوكس. وقد لاحظ رينوار ذات مرة أن مخرجًا ما يقضى عمره بالكامل فى عمل فيلم واحد: وهذا الفيلم الذى يصبح بناؤه مهمة الناقد، لا يتركب من السمات النموذجية لتنويعاته، التى تعتبر حشواته redundancies فحسب، بل يتركب من مبدأ التنوع الذى يحكمه، أى إن بنيته

المفهومة من جانب القلة تستطيع أن تثبت ذاتها أو " تتسرب إلى السطح" بتعبير ليفى شتراوس "من خلال عملية التكرار". ومن ثم فإن " الفيلم " الذى يتحدث عنه رينوار هو فى الواقع «نوع من مجموعة تباديل، يكون بديلاها الموجودان عند أقصى طرفين فى علاقة متناسقة، وإن كانت معكوسة، بين كل منهما والآخر». وبديهىّ أن بعض الأفلام سوف يتعين طرحها جانبًا باعتبارها غير قابلة للتفسير، بسبب " ضجة " من جانب المخرج أو حتى من جانب الممثلين ؛ وسوف يضطر مخرجون آخرون إلى الانقسام إلى شقين: ومن ثم نجد هيتشكوك الإنجليزى وهيتشكوك الأمريكى. غير أن مبدأنا المنهاجى المرشد يظل هو ذاته.

٧- وأخيرًا، فإننى أود تحديد بعض الملاحظات حول مسألة " وجهة النظر إلى العالم "، حسب مصطلح ديلثى Dilthey، أو المفاهيم " الرمزية " للعالم، متتبعًا خطوات كاسرير Cassirer وبانوفسكى. ويتعين علىّ أولاً أن أكرر أن هذه الملاحظات هى أيضا يمكن الوصول إليها فحسب من خلال ما يخونه المؤلف، لا من خلال ما يعرضه متباهيًا، كما يشدد بانوفسكى. ولكن مسألة علاقة تحليل وجهات النظر إلى العالم بالتحليل والسيميولوجيا الأسلوبيين أو البروبيين (نسبة إلى بروب – م) هى عمومًا مسألة ملحة، ولا يبدو أننا على مرأى من حلها.

وكل الكتابات المهمة تقريبًا فى هذا المجال تنطلق من الفكر الألمانى عند نهاية القرن الأخير: ديلثى، والكانتية الجديدة، وسيميل Simmel، وفولفلين Wolfflin، وريجل riegl .. إلخ، ولكنها توحدّت مع تيار ساحق من المذهب التصوُّرى idealism. (المصطلح هنا لا يعنى هنا " المثالية " وإنما يعنى "التصويرية" للدلالة على المذهب الذى ابتدعه ديكارت وتابعه فيه الفلاسفة المحدثون– م، انظر: المعجم الفلسفى، د. مراد وهبه، دار الثقافة الجديدة، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩). وأنا، شخصيًا، يجب أن أسلم بعدم القدرة على التيقن من طريقى. ونقدى الشخصى، المنطلق كما يبدو من أعمال لوسيان جولدمان، وبالتحديد من ماكتبه عن مالرو، ومن إعادة تعريف أندرو ساريس لنظرية المؤلف، يتسمُ بالتأكيد بازدواجية لا حل لها. وأنا لم أعد أجد أنه من الممكن قبول جميع

أفكار جولدمان، وأضعفها جميعًا فكرة " تماثل البنيات"، التخطيطية والتاريخانية بشكل متطرف، إلى حد تجاهل الحالات الشاذة ببساطة. والحقيقة أن محاولة جولدمان إنقاذ فكر لوكاش عن طريق تخليصه من الواقعية الاشتراكية وإعادة تزويده بالرواية الجديدة لم يعن شيئًا بالفعل أكثر من استبدال ضرورة بأخرى. ومن ناحية أخرى، فكتابات ساريس تميل دائمًا إلى اتجاه أسلوبى ثم تعود من جديد نحو " ما يثير فى النهاية فضول " مخرج من زاوية الموضوع. وربما تكون الحقيقة، وكما أعلنها رينيه باليبار بجسارة منذ وقت قريب، أن الشكل والمضمون ليسا فى واقع الأمر متلازمين، كما يجزم المعتقد التقليدى، بل هما فى صراع، حيث يمارس التاريخ تأثيره على العمل الفنى، من خلال الأسلوب والأيديولوچية، فى اتجاهات متناقضة. (وجهة النظر هذه قدمها أيضًا شكلوفسكى، كجزء من مناظرته مع تروتسكى: المناظرة الكاملة الخاصة بالشكل حول هذه القضية، التى واصلتها الثورة البلشفية جديرة بدراسة أخرى).

٨- فى آخر ما يتذرع المرء به تعد هذه المسائل الكبرى فى علم الجمال المسائل الحيوية. وحتى تحل هذه المسائل (إن قدر لها أن تحل بأية حال) فإنها تخلق اضطرابًا على امتداد أى نوع آخر من النقاش. وبالتالى، فإنه فى جدال ميتز ضد أيزنشتاين يتجه تعاطفى مع مسألة النزعة الشكلية إلى ميتز، فى حين يتجه تعاطفى مع قضية علم الجمال إلى أيزنشتاين. وربما تكون المسألة بكاملها قد أصبحت مطروحة بصورة خاطئة، وينبغى علينا أن نبدأ من جديد مع هيتشكوك، الذى لا يعدّ بالتأكيد ضحية لأوهام شكلية، بل يُعّد شبيهًا بأيزنشتاين جدًا بطرق أخرى: تخطيطه المسبق والدقيق لكل فيلم سعيًا وراء التأثير، ولعه بالصدمات العاطفية، نظامه الخاص بـ" المشاركة "، هجومه على أفكار العامة حول الواقع .. إلخ. وفقط بتوسيع المناقشة بطريقة من هذا النوع، وبالجدال،، وإعادة الجدال، نستطيع فى النهاية أن نحدد أولاً منهجنا وبعدئذ حقيقتنا.

"مستر لنكولن الشاب "
لچون فورد

نص كتبه بصورة جماعية

محررو مجلة كراسات السينما

هذا النص، الذى نشر لأول مرة فى العدد ٢٢٣ (١٩٧٠) من مجلة " كراسات السينما"، أصبح منذ ذلك الحين محور انتباه نقدى شديد لدرجة أن القليل يمكن أن يقال عنه كشىء إضافى فى هذا التقديم(*). والواقع هو أنه أثار اهتمامًا كبيرًا جدًا يشير إلى أهميته، علاوة على حقيقة أنه من الأسهل أن يحلل مقال طموح جدًا عن أن ينسخ (من حيث الهدف والمنهج، لا بمعنى التقليد أو الترديد). وهو أيضًا حالة قد يصبح فيها التحليل شرطًا مسبقًا ضروريًا بالنسبة لعمل مماثل، بما أن قراءة نصية دقيقة لهذا المقال تسمح بتمشيط منهاجيته المحكمة، وبتعيين الجدارة النسبية لبؤرات اهتمامه المختلفة (مثل قوة قراءة تدريجية انعكاسية وذاتية الانعكاس للفيلم ضد ضعف تفسير الاتجاهات التاريخية للفيلم ذاته).

فى افتتاحية مجلة " سكرين للعدد التى اطَّلع فيه القراء على هذا المقال لأول مرة، قورن باستحسان مع مقال آخر حول القضية ذاتها كتبه چون. م. سميث بعنوان "الفردية المحافظة": اختيارات من هيتشكوك الإنجليزى". ومحاولة محررى "الكراسات" لتوضيح كيف يمكن لفيلم ينتمى إلى الفئة (د)، داخل المخطط الذى أعلنوه فى مقالهم " السينما / الأيديولوچية / النقد"، أن ينقد نفسه بالصدوع والفجوات بين وسيلة تعبيره

الشكلية وأيديولوچيته الواضحة، هذه المحاولة وضعت فى تلك الافتتاحية فى تباين ملحوظ مع مشروع سميث للثناء على الوحدة والتماسك. واعتبرت المقاربة الأخيرة جزءًا من جماليات رومانسية واقعة بالكامل تحت سيطرة أيديولوچية برجوازية، بينما نظر إلى نص الكراسات، بإصراره على ممارسة ذات معنى فى الفن وعلى نظام علامات، على أنه يكتشف بتلك الممارسة إمكانية استجواب أيديولوچى. ورغم أن هذا يفضى إلى خلاف، وإلى اختلالات، فإن هذه الخاصية بالتحديد هى ما يقبض عليها نص "الكراسات"، ويحاول تفسيرها شكليًا وسياسيًا.

*

هامش مقدمة المحرر

(*) انظر:

Afterword," Peter Wollen, Screen,Vol. 13 no. 3 (Autumn 1972). "Notes on the" Text, 'Young Mr. Lincoln,' by the Editors of Cahiers du Cinéma, "Ben Brewster, Screen, Vol. 14, no. 3 (Autumn). "Critique of Cine-Structuralism, Part II," Brian Henderson, Film Quarterly, Vol. 27, no. 2 (Winter 1973-1974). "Style, Grammar, and the Movies," Bill Nichols, Film Quarterly, Vol. 28, no. 3 (Spring 1975). (Reprinted here.)

والمقال الأخير يمكن الرجوع إلى ترجمته العربية فى نهاية هذا الفصل من الكتاب تحت عنوان "الأسلوب، والقواعد والأفلام" – م.

لم يكن لنكولن نتاج ثورة شعبية: فاللعبة المبتذلة لحق الاقتراع العام، وتجاهل المهام التاريخية الكبيرة التى يجب إنجازها، رفعته إلى القمة ؛ إنه واحد من عامة الناس، ورجل عصامى صعد من مجرد قاطع أحجار إلى منصب سيناتور عن ولاية إلينوى، وهو رجل يفتقر إلى التألق الفكرى، وبلا أى عظمة فى الشخصية، ولا قيمة استثنائية، لأنه رجل عادى وحسن النية (فريدريك إنجلز وكارل ماركس، دى بريس فى ١٢/١٠/١٨٦٢).

فى إحدى نقاط حوارنا، كان مستر فورد يتحدث عن مشهد مونتاچى من فيلم "مستر لنكولن الشاب": وقد وصف لنكولن بأنه شخصية دنيئة، يذهب إلى المدينة على ظهر بغل، ويتوقف ليحدق فى ملصق دعائى مسرحى. و"هذا القرد الفقير" كما قال "تمنّى لو كان يملك من المال ما يكفيه لمشاهدة مسرحية هاملت". وعند قراءته لنسخة الحوار المعدة للنشر، كان من بين الكلمات القليلة التى طلب منى تغييرها قوله إنه لم يحب كثيراً "فكرة تسمية لنكولن بالقرد الفقير". (بيتر بوجدانوڤتش، جون فورد، ستوديو ڤيستا، لندن، ١٩٦٧).

مستر لنكولن الشاب: فيلم أمريكى لچون فورد. سيناريو: لامار تروتّى. تصوير: بيرت جلينون. موسيقى: ألفريد نيومان. المدير الفنى (كبيرا مهندسى المناظر): ريتشارد داى، ومارك لى كيرك. تصميم الديكور: توماس ليتل. المونتير: والتر تومبسون. الملابس: روير. مساعد تسجيل الصوت: روبرت باريش. قائمة الممثلين: هنرى فوندا (أبراهام لنكولن)، أليس برادى (أبيچيل كلاى)، أرلين هويلان (هانا كلاى)، مارچورى ويڤر (مارى تود)، إدى كولنز (ايف تيرنر)، باولين مور (آن روتليدچ)، وارد بوند (چى. بلامر كاس)، ريتشارد كروموبل (مات كلاى)، دونالد ميك (چون فيلدر)، چوديث ديكنز (كارى سوى) إيدى كلان (آدم كلاى)، سبنسر شارترز (چادچ هربرت أ. بيل)، ملبورن ستون (ستيڤين أ. دوجلاس)، كليف كلارك (شريف بيلنجز)، روبرت لويرى (جورور)،

تشارلز تانين (ننيان إدواردز)، فرانسيس فورد (سام بون)، فريد كوهلر، چى أر (سكرب هوايت، كاى ليناكير (مسز إدواردز). راسيل سمبسون (وولريدچ)، تشارلز هالتون (هاوثورن)، كلارنس ويلسون (د. ماسون)، إدوين ماكسويل (چون تى. ستوارت)، روبرت هومانز (مستر كلاى)، چاك كيللى (ابن مات كلاى)، ديكى جونز (ابن آدم كلاى)، هارى تايلر (باربر)، لويس ماسون (القسيس)، چاك بينيك (بيج بك)، ستيڤين راندال (المحلِّف) بول بيرنز، فرانك أورث، چورج شاندلر، ديڤ موريس، دوروثى فوغان، فرجينيا بريساك، إليزابث جونز. المنتج: كينيث ماكجووان. المنتج المنفذ: داريل إف. زانوك. الإنتاج: كوزمو بوليتان/ شركة فوكس للقرن العشرين، ١٩٣٩ . التوزيع: أسوشيتيد سينماس. مدة عرض الفيلم: ١٠١ دقيقة.

١ - تمهيد

هذا النص يستهل سلسلة من الدراسات، أشرنا إلى الحاجة إليها فى افتتاحية العدد ٢١٨ من المجلة. ولابد أن نحدد الآن أهداف هذا العمل ومنهجه، وأصل الحاجة إليه، التى تأكدت فحسب منذ ذلك الوقت حتى الآن.

١- الهدف : عدد محدد من الأفلام "الكلاسيكية"، التى تعتبر الآن **سهلة القراءة** (ومن ثم تعجل بتعريفنا للمنهج الذى سوف ننتهجه فى هذا العمل كمنهج للقراءة) بالقدر الذى يمكننا من تمييز تاريخية نقشها(١) inscription: علاقة هذه الأفلام بالشفرات (الاجتماعية، والثقافية ...) التى تعد بالنسبة لها نقطة تقاطع، وعلاقتها بأفلام أخرى، هى ذاتها عالقة فى فضاء تناصىّ ؛ ومن ثم علاقة هذه الأفلام بالأيديولوچية التى تنقلها، كـ" جانب " مستقل تمثله، وعلاقة هذه الأفلام بالأحداث (الحاضر، الماضى، التاريخى، الأسطورى، الخيالى) التى تهدف إلى تمثيلها.

ومن أجل الملاءمة سوف نبقى على مصطلح " كلاسيكى " (وإن كنا فى سياق هذه الدراسات سوف يتعين علينا وبوضوح فحصه وربما حتى تفنيده، لكى نبنى فى النهاية نظريته). والمصطلح ملائم لأنه يحدد تقريبًا سينما توصف بأنها قائمة على تمثيل قياسىّ وعلى سرد خطىّ (" شفافية "، و"حضور") وأنها بناء على ذلك مقيّدة تمامًا

وبجلاء داخل " النظام " الذى يحصر ويوحِّد هذه المفاهيم. وقد أصبح من الممكن النظر بوضوح إلى السينما الهوليوودية باعتبارها نموذجًا لتلك " الكلاسيكية " بما أن تلقِّيها يمليه تمامًا هذا النظام المقيد بنوع ما من عدم قراءة للأفلام تأكد من عدم الكتابة عنها، والذى نظر إليه على أنه الجوهر الفعلى لسحرها.

٢- عملنا، إذن، سوف يكون قراءة، أى إعادة فحص دقيق لهذه الأفلام. بمعنى، أن نعرفها أولاً على نحو سلبى:

(أ) لن تكون القراءة تعليقًا؛ فوظيفة التعليق هى تركيز معنى محدد فكريًا يُقدَّم بوصفه المعنى النهائى للهدف (يظل مع ذلك مراوغًا إلى ما لا نهاية، ومطلقًا الاحتمالات اللا محدودة لمناقشة الفيلم): قراءة زائفة وضالة وغزيرة الإنتاج تغفل واقع النقش inscription، وتحل محله خطابًا مكونًا من وصفٍ أيديولوچى بسيط لما يبدو أنه التعبير (أو التعبيرات) الأساسى للفيلم عند لحظة معينة.

(ب) لن تكون القراءة **تفسيرًا** جديدًا، أى ترجمة لما يفترض أن يكون من قبل فى الفيلم داخل نظام نقدى (لغة واصفة)، حيث يمتلك المفسِّر نوع المعرفة المطلقة لمفسر الكتاب المقدس المتعامى عن الاتجاه الأيديولوچى (التاريخى) لممارسته وهدفه- حجته، وحين لا يكون مفسِّرًا لـ فريديانا à La Viridiana يحدث ثقوبًا صغيرة فى بنية مقدرة من قبل.

(جـ) لن تكون هذه القراءة تحليلاً لهدف يُنظر إليه على أنه بنية مغلقة، وفهرسة لوحدات أصغر وأكثر "انفصالاً" بشكل تصاعدى: بكلمات أخرى، لن تكون القراءة قائمة جرد للعناصر تتجاهل قدرها المحتوم تجاه المشروع المكتوب لصانع الفيلم، بل تضيف مقدارًا محدودًا من الوضوح إلى الهدف الأولى، والتى تزعم أنها تهدمه، ثم تعيد بعدئذ بناءه، دون أن تأخذ فى اعتبارها دينامية النقش. ولهذا السبب فهى ليست قراءة بنيوية آلية.

(د) وأخيرًا فإن القراءة لن تكون إيضاحًا بمعنى من المعانى حيث تصبح كافية لإعادة اكتشاف موضع الفيلم داخل نطاق أحكامه التاريخية، التى " تكشف " ادعاءاته، وتؤكد تحيزاته الإشكالية والجمالية وتنقد تعبيره باسم معرفة مادية مطبقة

على نحو ميكانيكى، لفهم انهياره والشعور بعدم الحاجة إلى قول المزيد. وهذا يعادل إخراج الطفل من ماء الاستحمام دون أن يبتل. ولكى نكون أكثر دقة، فالقراءة يجب أن تكون تقديراً نهائيًا للفيلم بأسلوب أخلاقى، ومصحوب بمناقشة تفصل " الجيد " عن "السيئ" وتتجنب أى قراءة مؤثرة عليه. (يمكن لقراءة مؤثرة أن تكون كذلك فقط بالاعتماد على عملية فك شفرات الفيلم الخاصة، وعلى دمج أدائه فى النص الذى يقدمه، والذى يعد شيئًا مختلفًا تماماً عن التلويح المهدد بمنهج - حتى لو كان منهجاً ماركسيًا لينينيًا - وتركه عنده).

وجدير بالتذكير أن التطبيق السطحى والميكانيكى للمفاهيم المتيسرة أو حتى المبنية بصرامة يحاول دائمًا الإيهام باستعمال ممارسة نظريـــــة: وأن - ولو أن هذا أصبح راسخًا منذ زمن طويل - منتجًا فنيًا لا يمكن ربطه بالسياق الاجتماعى- التاريخى طبقًا لسببية خطية، معبرة ومباشرة (ما لم ينحدر المرء إلى حتمية تاريخية اختزالية)، ولكن ذلك له علاقة معقدة وتوسطية ولا مركزية بهذا السياق، الذى يتعين تحديده بصرامة (والذى يعد سبب ذلك التبسيط فى نبذ السينما الهوليوودية "الكلاسيكية"، بحجة أنها جزء من النظام الرأسمالى وأنها تستطيع فقط أن تعكسه). ويلح والتر بنچامين بشدة على الضرورة فى دراسة العمل الأدبى (وبالمثل أى منتج فنى) لا باعتباره انعكاسًا لعلاقات الإنتاج بل بامتلاكه موضعًا داخل هذه العلاقات (ومن الواضح أنه كان يتحدث عن الأعمال التقدمية، فى الماضى، والحاضر، والمستقبل: ولكن قراءة مادية لمنتجات الفن التى يبدو أنها تفتقد لأى بعد نقدى متعمَّد يعنى بعلاقات الإنتاج الرأسمالية يجب أن تفعل الشىء ذاته. وسوف نعود فيما بعد إلى الفكرة الأساسية عن "المؤلِّف كمنتج" بتفصيلٍ أكبر). وفى هذا الصدد يجب أن نقتبس من جديد ولو مرة واحدة فرضيات ماشيرى Macherey عن الإنتاج الأدبى (وعلى الأخص فرضياته التى تعنى بالتصحيحات اللينينية لتروتسكى ولمواقف بليخانوف الساذجة من تولستوى) واهتمام باديو باستقلال العملية الجمالية والعلاقة المعقدة بين الحقيقة التاريخية/ الأيديولوچيات/ المؤلف (كمكانة وليس كـ" شخص مضفى عليه طابع الذاتية")/ العمل الفنى.

ومع التسليم بهذا فإن التنديد بالافتراضات الأيديولوچية وبالإنتاج الأيديولوچى، ووصمها بالزيف والخطأ لا يكفى على الإطلاق لضمان أن يكون أولئك الذين عملوا بالنقد قد قدموا الحقيقة. كما أن أكثر ما عندهم لا يكفى لتوضيح الحقيقة حول الأشياء ذاتها التى يعارضونها. ولهذا يصبح من العبث أن نطلب من فيلم تفسير ما لا يقوله حول المنطلقات والمعرفة التى تشكل الأساس الذى تبنى عليه تساؤلاته ؛ كما أن من السهل جداً (ولكن بأى طريقة استخدام ؟) تفكيكه باسم المعرفة ذاتها (وفى هذه الحالة، يتعين أن يمارس علم المادية التاريخية كمنهج فعال ولا يستخدم بوصفه ضامناً). وخشية أن نتهم بعدم الأمانة، دعونا نوضح أن النقاط المذكور فى الفقرة (د) تشير إلى المواقف المتطرفة فى مجلة "سينيتيك".

٣- وعند هذه النقطة يبدو أننا نواجه تناقضاً: فنحن لسنا قانعين بأن يبرّر فيلم ما ذاته المقابلة لسياقه، ونرفض فى الوقت نفسه البحث عن " عمق "، للانطلاق من "المعنى الحرفى " إلى " معنى خفى " بدرجة ما ؛ كما أننا لسنا مكتفين بما يقوله الفيلم (وما يهدف إلى قوله). وهذا تناقض واضح بلا شك. وما سوف نحاوله هنا، من خلال إعادة تقطيع لهذه الأفلام فى عملية قراءة فعالة، هو جعلها تقول ما يتعين عليها قوله داخل نطاق ما سكتت عن قوله، لكشف ما تفتقده مقوماتها ؛ وهذه ليست أخطاء فى العمل (بما أن هذه الأفلام، كما بيّن چان بيير أودار بوضوح، هى أعمال لصناع أفلام بارعين جداً) ولا خدعة من جانب المؤلف (فلماذا يمارس المؤلف الخداع ؟) ؛ وإنما تشكل تلك الافتقادات إغفالات بانية - مُزاحة دائماً - لتحديد خارجى هو الأساس الممكن الوحيد الذى يمكن عن طريقه فهم هذه الخطابات، فالمسكوت عنه متضمَّن فيما يقال وضرورى فى تكوينه. وباختصار، وحسب تعبير ألتوسير ، إنه "الظلال الداخلية للإقصاء".

والأفلام التى سوف ندرسها لا تحتاج إلى التضخيم، ولا تتطلب قراءة غائيّة، كما أننا لا نطالبها بتفسير ظلالها الخارجية (فيما عدا نبذها تماماً وببساطة): وكل ما هو مستخدم يمتد عبر تعبيرها لتحديد ما يضعها فى المكان المناسب، لتتضاعف كتابتها بقراءة فعالة لكشف ما هو موجود من قبل، وإن كان صامتاً (قارن ذلك بفكرة الرّق أو "اللوح الذى يُمسح ويُكتب عليه من جديد" عند بارت ودانى)، لجعلها تقول ليس فقط

"ما يقوله هذا الموجود، بل ما لا يقوله لأنه لا يرغب فى قوله" (چى. إيه. ميللر، ونحن نضيف: ما يُقصدُ أن يتركه دون إفصاح ويُكره مع ذلك على أن يقوله).

٤- ما هى فائدة عمل كهذا ؟ إننا سوف نصبح مُكرهين على ذلك إذا لم يتصور القارئ هذا العمل باعتباره " إعادة زيارة لهوليوود ". وأى إنسان يشعر بأنه مغوى جداً يُنصح بالكف عن قراءة الفقرة التالية بالذات. ونحن نقول للباقين: إن الإغفالات البانية المذكورة أعلاه وتأسيس شيء بديل يمليه هذا العمل له علاقة ما بالمنظر الآخر الجنسيّ، وذلك "المنظر الآخر" الذى يعتبر سياسة ؛ وأن الكبت المزدوج - السياسى والجنسى - سوف توضحه قراءتنا (كبت لا يمكن الإشارة إليه مرة واحدة وإلى الأبد على أن يترك بعد ذلك، بل الأصح أنه يتعين تدوينه فى عملية متجددة باستمرار خاصة بقمعه) التى تسمح باستنتاج الإجابة ؛ وأن هذه إجابة سؤالها الحقيقى لم يكن ممكنا بدون خطابى التحديد الدقيق، الماركسى والفرويدى. وهذا هو السبب فى أننا لن نختار أفلامًا لقيمتها كـ" روائع عرضية " بل الأحرى لأن قوة الإنكار فى كتابتها توفر مجالاً للقراءة - ولأنه يمكن أن تعاد كتابتها.

٢- هوليوود فى عامى ١٩٣٨، ١٩٣٩

كانت إحدى نتائج الأزمة الاقتصادية عام ١٩٢٩ تشديد قبضة المجموعة المصرفية الكبرى (مورجان، روكفلر، دوبونت، چنرال موتورز .. الخ) على شركات هوليوود، التي كانت تعانى من مشكلات (حيث أضعفتها حرب براءات الاختراعات الجديدة للأفلام الناطقة).

وفى أوائل عام ١٩٣٥ كانت الشركات الخمس الكبرى (باراماونت، وارنر، مترو جولدوين ماير، فوكس، أر. كى. أُو "راديو- كيث- أورفيم") والشركات الصغرى الثلاث (يونيڤرسال، كولومبيا، يونايتيد أرتستس) محكومة تمامًا بأصحاب البنوك وخبراء المال، وارتبطت مباشرة فى أغلب الأحوال بشركة ما أو بأخرى. وقد عبَّرت قبضة رجال الأعمال الكبار على هوليوود فى ذلك الوقت عن شدتها (علاوة على الإدارة الاقتصادية والتوجيه الأيديولوچى للسينما الأمريكية) بإعادة تجميع الشركات الثمانى فى إم بى بى إيه MPPA (اتحاد منتجى الصور المتحركة) وخلق نظام مركزى للرقابة (قانون هيز -

اشتهر البنك الأمريكى بالتزمت: ومارس مورجان المساهم الأعظم فى مترو بوليتان بنيويورك رقابة فعلية على برامجه).

وفى عام ١٩٣٥ بالتحديد، وتحت حماية بنك تشيز الوطنى اندمجت شركة فوكس (التى أسسها وليم فوكس ١٩١٤) مع شركة داريل إف. زانوك المسماة "منتجات القرن العشرين" 20th Century Productions لتكوين شركة فوكس للقرن العشرين 20th Century Fox، حيث أصبح زانوك نائباً للرئيس وتولى زمام السيطرة على الشركة.

وفى خلال نفس الفترة وبالتحديد فى عامى ١٩٣٨، ١٩٣٩ عانت السينما الأمريكية من هبوط خطير جداً فى إيرادات شباك التذاكر (ويعزى هذا فى المقام الأول إلى عواقب فترة الركود، ثم يعزى بعد ذلك ومع الوضع الآخذ فى التدهور إلى الأسوأ؛ إلى افتقاد التجديد فى طاقم هوليوود من النجوم) ؛ وقد أمر مجلس إدارة البنك المنزعج جداً من تلك الأوضاع بأقصى تخفيض فى تكاليف الإنتاج. وكانت أزمة التسويق القومية هذه (فى مجال كانت فيه أفلام هوليوود تغطى من قبل تكاليفها بالكامل داخلياً، وتشكل المبيعات الأجنبية مصدرها الأساسى للأرباح) تمضى إلى الأسوأ بسبب الدخل المنخفض من المبيعات الأجنبية ؛ ويعزى هذا الانخفاض إلى الوضع السياسى فى أوروبا، وإلى الإغلاق التدريجى للأسواق الألمانية والإيطالية أمام الأفلام الأمريكية، وإلى الحصار الشائع الذى فرضه هذان البلدان.

٣- الولايات المتحدة فى عامى ١٩٣٨، ١٩٣٩

فى عام ١٩٣٢، وفى منتصف الأزمة الاقتصادية، أصبح روزفلت الديمقراطى رئيساً للولايات المتحدة، وخلفاً للجمهورى هوفر، الذى أصبحت سياساته، الاقتصادية منها (المفضلة لدى الشركات الاحتكارية، والانكماشيين) والاجتماعية (التى تترك للجماعات المحلية والمنظمات الخيرية معالجة مسألة البطالة: قارن مع فيلم «مستر ديدز يذهب إلى المدينة» لفرانك كابرا) على السواء غير قادرة على تفادى الأزمة ووضع حد لتأثيراتها. وكانت سياسات روزفلت هى النقيض ؛ أى تدخل الحكومة الاتحادية فى

مجمل حياة البلاد الاقتصادية والاجتماعية، واعتبار الولايات سلطات خاصة (البرنامج الجديد) ؛ وقد اصطدم تأسيس التدخل الفيدرالى ووكالات العمل العامة مع حقوق الهيئات التشريعية للولايات والمجالات المخصصة لها من قبل، ومع الشركات الخاصة؛ حيث أصبح هناك اقتصاد منضبط وميزانية اجتماعية: وبالتالى وُجدَت معايير كثيرة جداً ووجهت بمعارضة عنيفة من الجمهوريين وكبار رجال الأعمال. وقد نجح هؤلاء فى عام ١٩٣٥: إذ أعلنت المحكمة العليا عدم دستورية وكالات التدخل الاقتصادية الفيدرالية التى أنشأها روزفلت (لأنها تتعارض مع حقوق الولايات). ولكن النجاح الثانى لروزفلت فى عام ١٩٣٦ أبطل هذه المناورات، وهددت المحكمة العليا بالإصلاح، وانتهت إلى إقرار السياسات الاجتماعية للبرنامج الجديد، وإلى الحق فى تشكيل نقابات للعمال (من بين سياسات أخرى).

تسبب مستوى البنيات فى المجتمع الأمريكى، والأزمة ووسائل معالجتها فى تقوية الدولة الفيدرالية وزادا من سيطرتها على الولايات المستقلة وسياسات الاتحادات الاحتكارية بين الشركات: عن طرق "إعاناتها المالية الحكومية المشروطة"، وبرامجها الاقتصادية القومية، ونظمها الاجتماعية، وفرض سيطرة الحكومة الفيدرالية على مساحات واسعة كانت تعتمد من قبل على سلطة الولايات وعلى اهتمامات المشروع الحر. وفى عام ١٩٣٧، ألغت المحكمة العليا التفسير "المزدوج" للتعديل العاشر فى الدستور – الذى منع أى تدخل فى السياسات الاقتصادية والاجتماعية للولايات (داخل نطاقها الخاص)- من أحكامها. وهذه التقوية للسلطة الفيدرالية على كل المستويات كانت ذات تأثير فى زيادة سلطة الرئيس.

ولكن فى أوائل عام ١٩٣٧ نشأت أزمة اقتصادية جديدة: فقد هبط النشاط الاقتصادى بنسبة ٣٧٪ مقارنة بعام ١٩٢٩، ووصل عدد العاطلين عن العمل إلى ما يزيد عن ١٠ مليون فى عام ١٩٣٨، ورغم إعادة تأسيس المصانع العامة الكبرى ظل رقم البطالة عند ٩ مليون (قارن بفيلم «عناقيد الغضب» The Grapes of Wrath). وقد ساعدت الحرب (حيث أصبحت الصناعات الحربية مهيمنة على الاقتصاد) فى إنهاء الأزمة الجديدة بإتاحة فرص التوظيف التام ...

المركزية الفيدرالية، والانعزالية، وإعادة تنظيم الاقتصاد (بما فى ذلك هوليوود)، تقوية المعارضة الديمقراطية - الجمهورية، التهديدات الجديدة بأزمة داخلية ودولية، الأزمة وقيودها فى هوليوود ذاتها ؛ هذا هو السياق الكئيب بكل معنى الكلمة لمشروع فيلم «مستر لنكولن الشاب» (عام ١٩٣٩).

ولا شك أنه من الصعب، وإن كان هذا ضرورياً أن نحاول تقييم الأهمية التامة والخاصة لهذه العوامل بالنسبة للمشروع ولـ" الرسالة" الأيديولوچية للفيلم. فالسينما، فى هوليوود، وبدرجة أكبر من أى مكان آخر ليست "بريئة". إن السينما الأمريكية، الدائنة للنظام الرأسمالى، والخاضعة لقيوده، ولأزماته، ولتناقضاته، والوسيلة الرئيسية للبنية الفوقية الأيديولوچية تُحدَّد بمشقة عند كل مستوى من مستويات وجودها. وكمنتَج للنظام الرأسمالى ولأيديولوچيته، فإن دورها بالتبعية هو إنتاج فيلم أول يساعد بهذه الطريقة فى بقاء فيلم آخر. ومع ذلك، فكل فيلم مُدْرج فى هذه الدائرة طبقًا لخصوصيته، ولن يوجد تحليل إذا اكتفى المرء بقول إن كل فيلم هوليوودى يؤكد وينشر الأيديولوچية الرأسمالية الأمريكية: إنها التمفصلات الدقيقة (التى نادراً ما تكون هى ذاتها فى كل الأفلام) للسينما والأيديولوچية والتى لابد من دراستها (انظر التمهيد).

٤- فوكس وزانوك

شركة فوكس للقرن العشرين (التى أنتجت فيلم «مستر لنكولن الشاب») بسبب ارتباطاتها بالمشاريع الصناعية والتجارية الكبيرة (البيزنس الكبير) تدعم أيضاً الحزب الجمهورى. ومنذ بدايته أصبح الحزب الجمهورى حزب "العائلات الكبيرة". ولارتباطه بالنمو الصناعى (وكوسيلة له) أصبح بسرعة "حزب البيزنس الكبير"، وهو يتبع توجيهاته الاجتماعية والاقتصادية: نزعة الحماية الجمركية، بفرض رسوم عالية على السلع المستوردة لحماية الإنتاج الوطنى ومساعدة الصناعة، الصراع ضد دعاة تشكيل النقابات العمالية، الرجعية الأخلاقية والتمييز العنصرى (وبصورة مباشرة ضد المهاجرين والسود) الذين دافع عنهم الحزب بشكل عابر فى عصر لنكولن: ولكن من

المعروف للجميع أن هذا الموقف كان يعزى من حين إلى آخر لأسباب اقتصادية وإلى ضغوط جماعات دينية، وهى جماعات قيّض لها بعد ذلك بخمسين سنة أن تقود حملة ضد كل شيء " غير أمريكى ".

والحزب الجمهورى وهو فى موقع السلطة فى الفترة من ١٩٢٨ إلى ١٩٣٢ ممثلاً بهوفر كرئيس، موَّله بعض سادة هوليوود (روكفلر، دوبون دى نيمور، چنرال موتوز .. إلخ). وفى انتخابات عام ١٩٢٨ أيَّد ٨٧٪ من المقيدين فى who's who in America هوڤر. ووظف هوڤر ضامنى سندات الرأسمال فى مواقع رئيسية فى الحكومة: لم يكن وزير الخزانة شخصًا آخر غير ميلون، أغنى رجل فى العالم (ولنأخذ مثالاً من سياساته: خفَّض سقف ضريبة الدخل من ٦٥٪ فى عام ١٩١٩ إلى ٥٠٪ فى عام ١٩٢١، وإلى ٢٦٪ فى عام ١٩٢٩).

وتحت ضغط روزفلت للقيام بعدد من التنازلات، واصل رجال البيزنس الكبير الحرب ضد البرنامج الجديد حالما تناقصت التأثيرات الفورية للكساد (وعلى سبيل المثال) فإن شركات الكهرباء الخاصة سحبت إعلاناتها - التى تعتبر فى الولايات المتحدة الأمريكية مساوية لحكم بالإعدام- من الصحف التى تدعم روزفلت وسلطته فى وادى نهر تينيسى) وقد فعلوا كل شيء فى طاقتهم لكسب انتخابات عام ١٩٤٠ .

كل هذا يسمح لنا بافتراض أن شركة فوكس، التى كان يديرها فى عامى ١٩٣٨ و١٩٣٩ الجمهورى (أيضًا) زانوك، شاركت بطريقتها الخاصة فى الهجوم الجمهورى بإنتاج فيلم عن شخصية لنكولن الأسطورية. وهو ليس فقط الرئيس الأكثر شهرة من بين كل الرؤساء الجمهوريين، ولكنه عمومًا الرئيس الوحيد القادر على كسب دعم الجماهير، بسبب أصوله المتواضعة وبساطته، واستقامته، ودوره التاريخى، والجوانب الأسطورية فى سيرة حياته وموته.

وهذا الاختيار هو، بلا شك، ورغم ذلك اختيار محظوظ من جانب شركة فوكس (التى تعتبر - من خلال زانوك والمنتج المتعاقد كينيث ماكجوان- كما هو معتاد مسئولة عن تبنّى المبادرة بالمشروع، وليس فورد) وذلك لأنه خلال الموسم المسرحى

السابق حققت مسرحية للكاتب الديمقراطى شيروود بعنوان "آبى لنكولن فى إلينوى" نجاحًا كبيرًا فى برود واى. ومع الاهتمام المتزامن الواعد جدًا بالاستباق إلى الاقتباسات عن مسرحية شيروود التى كان يخطط لها فى هوليوود (فيلم جون كرومويل بأداء ريموند ماسى جاء فى نفس العام، وعلى خلاف فيلم فورد كان فيلمًا ناجحًا جدًا) ولكى يعكس أثر المسرحية ويقدم أسطورة لنكولن لصالح الجمهوريين وضع زانوك على الفور مشروع "مستر لنكولن الشاب" فى خطة الإنتاج - ومع ذلك، قد يكون من الخطأ المبالغة فى الحتمية السياسية للفيلم التى لا يمكن فهمها، تحت أى ظروف، بالمقابلة، مثلاً، مع الإنتاجات الشخصية لزانوك مثل «عناقيد الغضب» أو «ويلسون»، كتعزيز لاتجاه الشركة.

ماضى المنتج كينيث ماكجويان هو ماضى رجل مسرح شهير. وباعتباره امتدادًا لروبرت إدموند جونز ويوجين أونيل أصبح مديرًا لمسرح بروفانس تاون ؛ وقد كان لهم جميعًا تأثير جدير بالاعتبار على المسرح الأمريكى. وكصديق لفورد، حين التقيا فى شركة آر. كى. أو خلال فترة العمل فى فيلم «الواشى»، انتقل إلى شركة فوكس فى عام ١٩٣٥ (وهناك أنتج ضمن أفلام أخرى فيلم «أربعة رجال وصلاة» Four Men and a Prayer) وأصبح مسئولاً عن سير الحياة التاريخية، التى شكلت جوهر إنتاجات الشركة.

فيلم «مستر لنكولن الشاب» لا يعتبر من الإنتاجات الأكثر أهمية لشركة فوكس عام ١٩٣٩، ولكنه كان يصور فى ظروف مواتية بشكل خاص ؛ فهو أحد الحالات القليلة التى شوِّه فيها المشروع الأصلى بأدنى درجة، على الأقل فى مرحلة الإنتاج: فهذا الفيلم، من بين ثلاثين فيلمًا أنتجها ماكجويان فى السنوات الثمانى التى قضاها فى شركة فوكس (١٩٣٥- ١٩٤٣)، هو واحد من فيلمين لا غير كُتبا بقلم كاتب سيناريو واحد فقط (كتب لامار تروتّى وحده هذا الفيلم وكتب س. م. هيلمان وحده أيضًا فيلم «عودة فرانك چيمس» The Return of Frank James). وهناك ملاحظة أخرى ينبغى ذكرها: هى أن هذين السيناريوين كُتبا بالتعاون الوثيق مع المُخْرِجَيْن اللذين

أُشركا فى مشروعيهما فى مرحلة مبكرة جداً بدلاً من اختيارهما فى اللحظة الأخيرة كالمعتاد، حتى فى شركة فوكس ("ستوديو المخرجين"). بل إن فورد يقول: " لقد كتبناه معًا " (يقصد مع لامارتروتّى) وهو تصريح نادرًا ما يصدر عن فورد، إن لم يكن حالة استثنائية.

كتب لامار تروتى لفورد من قبل فيلمين كوميديين عن أمريكا القديمة (من النوع المعروف باسم "أمريكانا") هما «القسيس القاضى» Judge Priest و«دوران باخرة فى منعطف» قبل تخصصه فى الأفلام التاريخية داخل شركة فوكس (مثل «طبول بامتداد قبيلة الموهوك» الذى أخرجه فورد بعد «مستر لنكولن الشاب»).

خلفية جزء كامل من السيناريو تستحوذ عليها فكرة الإعدام بدون محاكمة والشرعية، القوية جداً فى سينما الثلاثينيات بسبب العدالة النفعية اللاأخلاقية (الإعدام دون محاكمة)، وعواقب نزعة قطع الطرق، ونشأة المنظمات الإرهابية من جديد مثل كوكلوكس كلان (قارن مع أفلام «ثورة غضب» Fury للانج، «إنهم لا يرغبون فى النسيان» They Won't Forget لميرفين لى روى، «الفيلق الأسود» Black Legion لأرشى مايو). وتروتى، كجنوبى (ولد فى أتلانتا، وأصبح مراسلاً صحفيًا يغطى أخبار الجرائم قبل الإشراف على تحرير جريدة محلية لهيرست) يجمع بين إحدى الحكايات المشهورة جدا عن لينكولن وإحدى ذكريات شبابه. "حين كان تروتى مراسلاً صحفيًا فى چورچيا قام بتغطية محاكمة شابين اتّهما بجريمة قتل، كانت أمهما الشاهدة الوحيدة فيها، ولم ترغب فى الكشف عن أيهما ارتكب الجريمة. وقد شنق كلاهما" (روبرت ج. ديكسون، "كينيث كاجويان" فى مجلة " فيلمز إن ريڤيو"، أكتوبر، ١٩٦٣). فى قصة لنكولن أعلن شاهد أنه رأى على ضوء القمر أحد معارف لنكولن (داف أرمسترونج) يشارك فى جريمة قتل. وباستخدام تقويم كدليل، حاول لنكولن إثبات أن الليل كان مظلمًا جداً بالنسبة للشاهد بحيث يتعذر عليه رؤية أى شىء وهكذا حصل على براءة لأرمسترونج بهذه البيّنة.

٥- فورد ولنكولن

قضى فورد الجزء الأكبر من سيرته المهنية مع شركة فوكس: فقد صنع ٣٨ فيلماً فيما بين عام ١٩٢٠ و١٩٣٥ ! ومنذ تولى زانوك أمر الشركة صنع أربعة أفلام فى عامين، أولها فى عام ١٩٣٦ بعنوان «سجين جزيرة القرش» The Prisoner of Shark Island. ومن ثم، وبما أن فورد أحد أكبر مخرجى الشركة ومن أكثرهم جدارة بثقة الاحتكار فإن المشروع كان مؤتمنًا عليه. ومرة ثانية مع زانوك، وفى العام ذاته، صور فورد فيلم «طبول على امتداد الموهوك» (الذى كان توجهه الأيديولوچى واضحًا على نحو فاضح: كفاح الرواد، جنبًا إلى جنب مع واشنطون والهويجيين "أعضاء حزب أمريكى أنشئ عام ١٨٣٤ لمقاومة الحزب الديمقراطى، ثم خلفه الحزب الجمهورى حوالى عام ١٨٥٤ – م، عن معجم المورد إنجليزى عربى" ضد الإنجليز فى تحالفهم مع الهنود الحمر) وفى عام ١٩٤٠ صور فيلم «عناقيد الغضب» الذى رسم صورة كئيبة لأمريكا عامى ١٩٣٨، ١٩٣٩ . ورغم حقيقة أن فورد يعرّف نفسه بأنه غير سياسى فنحن نعلم أنه معجب جداً على أى حال بلنكولن كشخصية تاريخية وكإنسان: ويدعى فورد، هو أيضا، أن له أصولاً فلاحية متواضعة ، ولكن هذا القرب من لنكولن كإنسان تلطِّفه حقيقة أن فورد هو كذلك، وإن لم يكن لهذا أولوية، أيرلندى وكاثوليكى.

ويظهر لنكولن من قبل، فى فيلم «الحصان الحديدى» (القاطرة) عام The Iron Horse عام ١٩٢٤، على أنه يفضل إنشاء السكك الحديدية التى تربط بين الولايات الأمريكية (أى الصناعة والاتحاد)؛ وعند بداية فيلم «سجين جزيرة القرش» نرى لنكولن يطلب من فرقة موسيقية عزف أغنية "ديكسى" (الجنوبية – م) عقب الحرب الأهلية (وهذه هى النغمة التى يعزفها "الآن" فى فيلم «مستر لنكولن الشاب»): حيث يجرى التأكيد، رمزيًا، على الجانب الموحِّد وغير الحقود فى شخصيته، وعلى تعاطفه الجنوبى العميق بترنيمة الاتحاد الكونفيدرالى ؛ وفى فيلم «الرقيب روتليدچ» Sergeant Rutledge (١٩٦٠) يستدعيه السود باعتباره مخلِّصهم ؛ وقد قدِّم الجانب المعادى للعبودية، وهو جانب استراتيچى فى شخصيته، فى فيلم «كيف كُسب الغرب» How the West Won؛

وأخيراً، فى فيلم «خريف شيين» (١٩٦٤) تتحول شخصية سياسى مستهدف إلى بورتريه للنكولن، ويقدم باعتباره نموذجًا لحل أى أزمة.

كل من هذه الأفلام يتركز حول جانب معين من شخصية لنكولن المصطنعة أو حول دوره التاريخى المعقد ؛ وهكذا فهو يظهر على أنه نوع من مرجع شامل يمكن تنشيطه فى كل المواقف. ومادام لنكولن يظهر فى خيال فورد كأسطورة، وكشخصية مرجعية، وكرمز لأمريكا، فإن تدخله يصبح طبيعيًا، وفى انسجام تام فيما يبدو مع أخلاقية وأيديولوچية فورد ؛ والوضع مختلف فى فيلم مثل «مستر لنكولن الشاب»، حيث يصبح الشخصية الرئيسية فى القصة. وسوف نرى أنه يمكن أن ينقش فى الذهن باعتباره شخصية فوردية على حساب عدد من التشويهات والاعتداءات المتبادلة (من جانبه على سياق القصة، ومن القصة على الحقيقة التاريخية).

٦- مشروع أيديولوچى

ما هو موضوع فيلم مستر لنكولن الشاب ؟ ظاهريًا وحسب النص الموضوع هو ' شباب لنكولن ' (وفق النموذج الثقافى الكلاسيكى - «التلمذة الصناعية والأسفار»). وفى الواقع ؛ من خلال وسيلة لتقديم عرض زمنى بسيط للأحداث (بالحضور وبتأثير التحقق المميزين للسينما الكلاسيكية) كما لو أنها تجرى أمام أعيننا للمرة الأولى ؛ إن الموضوع هو إعادة صياغة لشخصية لنكولن التاريخية على مستوى الأسطورة والخلود.

هذا المشروع الأيديولوچى قد يبدو واضحًا وبسيطًا ؛ فيما يتعلق بالنمط المثقَّف والتبريرىّ. وبالطبع، إذا أخذ المرء فى اعتباره تعبيرات المشروع فقط، وانتزعها كبيان أيديولوچى، قابل للانفصال وغير مترابط، من الشبكة المعقدة للأحكام التى يتحقق ويُنقش من خلالها - وربما حتى ينقذ نفسه من خلالها- حينئذ يصبح من السهل القيام بتفكيك خادع للفيلم بقراءة من النمط التوضيحى (انظر ١).

إن عملنا، على العكس، سوف يتوقف على تفعيل هذه الشبكة فى تعقدها، التى تتداخل فيها الفروض الفلسفية (المثالية، اللاهوتية)، والتحكمات السياسية (التمسك بالنظام الجمهورى، الرأسمالية) والعملية الجمالية المستقلة ذاتيًا بصورة نسبية (الشخصيات، الدوال السينمائية، نموذج السرد) فى مُؤَلَّف[٢] فورد. وإذا كان ينبغى على عملنا، الذى سوف يكون بالضرورة ملزمًا بالتعاقب الخطى للخطاب، أن يعزل ضروب التحكم المتشابكة فى الفيلم، فسوف يكون ذلك دائمًا بمنظور علاقاتها: ولهذا فإن عملنا يتطلب قراءة متكررة، على كل المستويات.

٧- المنهاجية

«مستر لنكولن الشاب»، مثل الغالبية العظمى من أفلام هوليوود، يتبع السرد الخطى والترتيب الزمنى، الذى تتوالى فيه الأحداث كل وراء الآخر طبقًا لتتابع ومنطق «طبيعيين» محددين، وبالتالى، فنحن أمام خيارين: إما أن نناقش كل اللحظات الفاصلة، بالإشارة فى وقت واحد إلى كل المشاهد المتضمنة لتلك اللحظات، أو بتقديم كل مشهد فى ترتيبه الزمنّى القصصىّ ثم مناقشة اللحظات الفاصلة المختلفة، مشددين فى كل حالة على ما نعتقد أنه المحدد الرئيسى (المعنى الرئيسى)، ثم نشير إلى المحددات الثانوية، التى قد تصبح بدورها المحدد الرئيسى فى مشاهد أخرى. وهكذا فإن المنهج الأول يقدِّم الفيلم باعتباره هدفًا لقراءة (نصٍّ)، وبعدئذ، وحسب ما يفترض، يشرع فى وقت واحد، فى تناول الكلية الخاصة بشبكات عوامل تحكمه المتعددة **دون أن يأخذ** فى اعتباره عملية القمع، التى تتحكم، داخل كل مشهد، فى تحقيق معنى رئيسى؛ بينما المنهج الثانى **يقوم على أساس المعنى الرئيسى لكل مشهد**، لفهم العملية المتعلقة بالكتابة (تعدد عوامل التحكم والقمع) التى أنشأته.

المنهج الأول يتضمن عائق تحويل الفيلم إلى نص قابل للقراءة استنتاجيًا، أما المنهج الثانى فهو يملك ميزة جعل القراءة ذاتها تشارك فى عملية تحول الفيلم إلى نص، وعملية إجازة لتلك القراءة بما يجيزها فقط فى كل لحظة متعاقبة من الفيلم.

ولهذا اخترنا المنهج الثانى. والواقع إن طريقة قراءتنا سوف تُنَمْذج على أساس "قطع" الفيلم إلى مشاهد هو واقع مقصود بلا شك، ولكن العمل سوف يشمل تفكيك نهايات المشاهد المستقلة بجعلها ذات تأثير مع كل المشاهد الأخرى وفى كل المشاهد الأخرى.

٨- القصيدة

بعد المفاخر (وبنفس الأسلوب التصويرىّ: المحفور فى الرخام) توجد قصيدة تشمل عدداً من الأسئلة، تود أم لنكولن أن تطرحها، " إذا قيض لها أن تعود إلى الأرض "، وهى أسئلة تعنى بمصير ابنها.

(أ) دعونا نلاحظ ببساطة وعلى الفور أن شخصية الأم منقوشة من البداية، وأن تلك الأم هى أم غائبة، وميتة من قبل، وهى شخصية رمزية سوف تُحدث تأثيرها بعد ذلك فقط.

(ب) قائمة الأسئلة، من ناحية أخرى، تبرمج تطور أحداث الفيلم بتحديد إشكالية لنكولن على أنها تلك الإشكالية المتعلقة باختيار: الشكل الاستفهامى لهذه القصيدة، مثل خلفية، تولِّد النظام الثنائى (ضرورة الاختيار بين سيرتين مهنيتين، وفطيرتين، وجانبى ادعاء، وشخصين مدَّعى عليهما .. إلخ) وفق ما تنظمه القصة (انظر ١٤)

(جـ) الواقع إن الوظيفة الرئيسية للقصيدة، التى تزعم أن الأسئلة المطروحة فى ذلك المكان لم يُجب عنها بعد (فى حين أنها فقط تظاهر بالتساؤلات بما أنها تفترض معرفة المشاهد بشخصية لنكولن التاريخية) هى تقديم الطبيعة المزدوجة للفيلم واستهلال عملية قراءة مزدوجة له. وبدعوة المشاهد لطرح "أسئلة" على نفسه، لديه بالفعل إجابات عنها، تغريه القصيدة بدراسة التاريخ – وهو أمر، بالنسبة له، حدث من قبل – وكما لو أن ذلك " لم يحدث ". وبالمثل، باللعب من ناحية على بنية قصصية وفق نموذج "عرض الأحداث حسب ترتيبها الزمنى" (التجاور والتتابع "الطبيعى" للأحداث، كما لو أنها ليست مملاة بأية حتمية أو موجهة إلى نهاية ضرورية)، ومن ناحية أخرى،

وعن طريق المشَاهد حيث يجب على الشخصية أن تقوم بالاختيار الحاسم، باختراع حافة غموض ملفّق (كما لو أن المباراة لم تُلعب من قبل، وأن لنكولن لم يدخل التاريخ، وكما لو أنه يأخذ كل قرار من قراراته فوراً، فى الزمن الحاضر)، وهكذا يحدث الفيلم «تطبيعًا» للأسطورة اللنكولنانية (التى توجد من قبل ويحد ذاتها فى ذهن المشاهد).

التأثير الارتجاعى على معرفة المشاهد بالأسطورة وفق الترتيب الزمنى للأحداث، وإعادة الكتابة التطبيعية للأسطورة فى أجزاء هذا الترتيب الزمنى للأحداث يفرضان بالتالى قراءة فى المستقبل التام. " ما يدرك فى قصتى ليس الماضى المحدد عن ما كان ذات يوم، بما أنه لا يوجد شىء إضافى، ولا المضارع التام لما يحدث فيما أكون، وإنما المستقبل التام لما سوف يحدث من أجل ما أكون فى عملية الصيرورة" (لاكان).

إن عملية أيديولوچية كلاسيكية تتجلَّى هنا، بالطريقة المعهودة، من خلال أسئلة تُطرح عقب الحادث، الذى قُدِّم بالفعل، والذى تعتبر إجابته الشرط الفعلى لوجود التساؤل.

٩- الخطاب الانتخابىّ

فى المشهد الأول: يتحدث رجل سياسى يرتدى ملابس مدينية (جون. ت. ستييارت، الذى سيصبح فيما بعد مرافق لنكولن فى سبرنجفيلد) إلى بعض الفلاحين. ويندد بالسياسيين الفاسدين المتربعين على كراسى الحكم، وبأندرو چاكسون رئيس الولايات المتحدة الأمريكية ؛ ثم يقدم بعدئذ المرشح المحلى الذى يرعى حملته الانتخابية: لنكولن الشاب. اللقطة الأولى، التى نرى فيها لنكولن، تُظهره جالسًا على برميل ومتكئًا إلى الخلف، ومرتديًا قميصًا بأكمام وحذاء ثقيلاً يغطّى الساقين (يدرك المرء العفوية الكلاسيكية عند بطل فورد، الذى يعود و/ أو يصبح أسمى من كل شىء).

وفى اللقطة التالية، يخاطب لنكولن جمهوراً من الفلاحين بنبرة ودية (ولكن بدون ذرة عصبية): "سياستى مختصرة وحلوة مثل رقصات زوجاتكم ؛ إننى أقف مع بنك

قومى وأدافع عن مشاركة كل إنسان فى الثروة". وكلماته الأولى هى "أنتم تعرفون جميعًا من أنا، أنا أبراهام لنكولن الصريح"، وهذه الكلمات ليست موجهة فقط إلى الحاضرين داخل الفيلم، الغائبين على أية حال عن الشاشة، بل أيضًا إلى مشاهدى الفيلم، والمجتذبين إلى الفضاء السينمائى ؛ وبالتالى فهذه المعالجة باستخدام المستقبل التام تؤكدً على الفور (انظر ٨).

هذا البرنامج هو برنامج حزب الهويجيين، الذى كان فى المعارضة آنذاك، وهو فى جوهره برنامج الرأسمالية الأمريكية الناشئة: الحماية الجمركية لصالح الإنتاج الصناعى الوطنى، والبنك القومى لصالح دوران رأسمال فى كل الولايات وتحتل النقطة الأولى مكانًا بشكل تقليدى فى برنامج الحزب الجمهورى (وهكذا يصبح من السهل فهمها بالنسبة لمشاهد عام ١٩٣٩) ؛ أما النقطة الثانية فإنها تذكر بمرحلة فى التاريخ: فالهويجيون حين كانوا فى السلطة قبل عام ١٨٣٠ أنشأوا بنكًا قوميًا (لمساعدة النمو الصناعى فى الشمال)، حاول چاكسون، الذى تبعهم فى السلطة، أن يضعف طاقاته: ومن ثم كان الدفاع عن هذا البنك أحد مطالب الهويجيين، الذين أصبحوا بعد ذلك جمهوريين.

(أ) الإشارات السياسية تحديداً التى تتصدر الفيلم، تتضمن مهمة واضحة خاصة بتقديم لنكولن بوصفه المرشح (أى، فى المستقبل التام، الرئيس، البطل) الجمهورى.

(ب) ولكن الازدراء الذى يُعلن على الفور تجاه " السياسيين الفاسدين "، مقابل قوة برنامج لنكولن البسيط كـ" رقصة " يتضمن جوهر تقديمه (والجمهوريون فى أعقابه) بوصفهم المعارضة والعلاج لتلك" السياسة ". وفضلاً عن ذلك سوف نرى فيما بعد أن سياسة مناوئيه ليست هى فقط "الفاسدة" بل إن كل السياسات مستنكرة باسم الأخلاقية (سوف نقابل شخصية لنكولن بشخصية مناوئِه دوجلاس وبشخصية النائب العام، باعتباره المدافع عن العدالة فى مواجهة السياسيين، وغير المساوم فى مواجهة المتلاعبين).

هـذا الذمّ للسـيـاسـيـين يعـزز ويؤكـد المشـروع المثـالى للفـيلم (انظر ٤، ٦): الفضائل الأخلاقيـة أكثر قيمة مـن النفاق السياسى، والروح أكثر قيمة من الكلام (قارن بـ٤، ٦، ٨). (وعلاوة على ذلك تظهر السياسة من جديد، فيما بعد، كموضوع للمناقشة بين مخمورين – مشاجرة بين ج. ب. كاس ومساعده – أو كموضوع لحديث عضو بارز فى المجتمع: منظر المركبة بين مارى تود ودوجلاس).

لكن الأكثر أهمية هنا أن نقاط البرنامج الانتخابى هى فقط مؤشرات للعلاقة الإيجابية بين لنكولن والسياسة، وكل ماعدا ذلك يعتبر سلبيًا (ويفصل لنكولن عن جمهور " السياسيين ").

(جـ) قد نندهش من أن فيلمًا عن شباب لنكولن يغفل البعد السياسى الحقيقى من سيرة الرئيس المقبل. وهذا الإغفال الكبير مفيد أيضًا لكى يكون الهدف الأيديولوچى للفيلم عفويًا. وباللعب مرة ثانية على معرفة المشاهد بدور لنكولن السياسى والتاريخى يصبح من الممكن ترسيخ فكرة أن نقاط البرنامج تأسست على وأُيِّدت بأخلاقية أسمى من السياسة كلها (وأنه يمكن من ثم إهمالها لصالح علتها) وأن لنكولن يستمد هيبته وقوته دائمًا من علاقة حميمة مع القانون، ومن معرفة (طبيعية و/ أو إلهية) بالخير والشر. ويبدأ لنكولن بالسياسة لكن سرعان ما يرقى إلى المستوى الأخلاقى، والحق الإلهى، وهو الذى ينشئ ويقرر بالنسبة لخطاب مثالى السياسة كلها. والواقع إن المشهد الأول فى الفيلم يظهر لنكولن كمرشح سياسى دون توفير أى معلومة عن ما يكون قد حمله إلى هذه المنصَّة: إخفاء الأصول (كلاً من أصوله الشخصية – العائلية – وأصول معرفته السياسية، والأساسية مع ذلك: أى " تعليمه ") الذى يرسخ الطبيعة الأسطورية للشخصية ؛ ودون توفير أى معلومة عن نتائج حملته الانتخابية (نحن نعلم أنه هُزم، وأن فشل الجمهوريين أدى إلى إهمال نقطة البنك القومى إلى جانب أمور أخرى): كما لو أنها كانت فى الحقيقة بلا أهمية على ضوء الدلالة الواضحة بالفعل للقدر والأسطورة. لقد جعلت شخصية لنكولن السياسية كلها تبدو مبتذلة.

ولكن هذا القمع الشديد للسياسة، الذى بنى عليه المشروع الأيديولوچى للفيلم، هو ذاته نتيجة مباشرة للادعاءات السياسية (المناظرة المثالية الزائفة والأبدية بين الأخلاق والسياسة: ديكارت فى مواجهة ماكيافيللى) وعلى مستوى تلقّيه من جانب المشاهد، فهذا القمع ليس بلا عواقب ذات طبيعة سياسية بدرجة مساوية. إننا نعرف أن أيديولوچية النظام الرأسمالى الأمريكى (والحزب الجمهورى الذى يمثله تقليديًا) هى تأكيد حقه الإلهى، لتفسير هذا النظام مفاهيميًا بلغة البقاء، والطبيعية وحتى البيولوچيا (قارن بصيغة بنجامين فرانكلين الشهيرة : "تذكر أن المال يملك قوة وخصوبة جنسيين) وتمجيده كخير شامل وكسلطة. إن المشروع الذى يشمل إخفاء الممارسات والأساليب السياسية (الخاصة بالعلاقات الاجتماعية فى أمريكا، وبسيرة لنكولن) تحت القناع المثالى للأخلاقية له فحوى إعادة طلاء قضية رأس المال بذهب الأسطورة، عن طريق إظهارها لـ" الروحية " التى تؤمن الرأسمالية الأمريكية بأنها تجد فيها أصولها وتفهم مبررها الأبدى. إن بذور مستقبل لنكولن منثورة بالفعل فى شبابه، ومستقبل أمريكا (قيمها الأبدية) مسطّر بالفعل فى فضائل لنكولن الأخلاقية، التى تشمل الحزب الجمهورى والنظام الرأسمالى.

(د) وأخيرًا، بطمس البعد السياسى تمامًا عند لنكولن، تختفى سمته الرئيسية التاريخية - السياسية من المشهد السينمائى: أى يختفى كفاحه ضد الولايات الاسترقاقية (التى كانت تتاجر فى الرقيق - م). والحقيقة، أنه لم يشر لا فى المشهد الاستهلالى السياسى، ولا فى باقى الفيلم إلى هذه السمة البارزة فى تاريخه، وفى أسطورته أيضًا، فى حين أن لنكولن يدين بشخصيته المنقوشة فى التاريخ الأمريكى وبدرجة أكبر من أى رئيس آخر (جمهورى أو خلافه) إلى هذه السمة بشكل أساسىّ.

والعجيب أنه توجد إشارة واحدة فقط إلى العبودية (وهذا الاستثناء يتضمن قيمة علامة): يشرح لنكولن لأسرة المدعى عليهم أنه اضطر إلى ترك ولايته الأصلية لأن "البيض، مع كل العبيد القادمين، مروا بأوقات عصيبة فى مواصلة الحياة". والواقع أن هذا التعليق يشدد على الجوانب الاقتصادية للمشكلة على حساب جوانبها الأخلاقية

والإنسانية ويبدو متناقضًا مع النقاط التى أوجزناها من قبل (أولوية الأخلاق على السياسة) إذا لم ينطق لنكولن بهذه الكلمات فى مشهد ما (انظر ١٩) حيث يضع نفسه فى الدور المتخيل لابن أسرة فلاح فقير. إنه يتذكّر أصوله الشخصية كشخص أبيض فقير، يعانى مْثل أى إنسان آخر من البطالة. ويجرى التشديد على المشكلة الاقتصادية، أى مشكلة البيض لا مشكلة السود.

المسكوت عنه هنا، هذا الإقصاء من مشهد فى فيلم عن البعد السياسى الأكثر بروزًا عند لنكولن، لا يمكن أيضا أن يكون إقصاءً عفويًا (الـ "إغفال" قد يكون شنيعًا!) ويتحتم أن يتضمن مغزى سياسيًا.

ومن ناحية، كان من الضرورى حقًا تقديم لنكولن بوصفه الموحِّد، والموفِّق، لا المشقِّق لأمريكا (وهذا هو السبب فى أنه يجب أن يعزف "الديكسى": فهو جنوبى). ومن ناحية أخرى، فإننا نعرف أن الحزب الجمهورى، المؤيد لمبدأ إلغاء العبودية بدافع الانتهازية الاقتصادية، ظهر من جديد بسرعة بعد الحرب الأهلية كحزب عنصرى مؤمن بالعزل العرقى (كان لنكولن بالفعل مع تحرير تدريجى للسود، يمنحهم ببطء حقوقًا مساوية مع البيض). ولم يخف مطلقًا القيود التى دعا إليها فيما يتعلق بدمج السود. وباعتبار التأثير السياسى الذى يمكن أن يحدثه الفيلم فى السياق الذى وصفناه من قبل (انظر ٣، ٤) فإنه لكل من هذين السببين قد يصبح الفيلم منافيًا لحسن الذوق بإصراره على الدور التحريرى للنكولن.

هذه السمة حجبت بالتالى، وأقصيت من شباب البطل، كما لو أنها لن تظهر حتى فيما بعد، حين يبين الفيلم كل السمات الأخرى للشخصية الأسطورية، التى يقدمها منذ البداية ويمنحها قيمة بهذا التقدير.

إقصاء هذا البعد (الحرب الأهلية) المسئول مباشرة عن الأسطورة اللنكولنية يتيح بالتالى استخدامًا سياسيًا لهذه الأسطورة، ويُقوِّى فى الوقت نفسه، بخصْى لنكولن من بعده السياسى - التاريخى، الطابع المثالى للأسطورة.

لكن إقصاء هذه العلامة السائدة من الممارسات السياسية للنكولن محتمل أيضًا؛ لأن كل العلامات الأخرى تزاح بسرعة (عدا الرموز المختصرة السلبية والإيجابية التى ذكرت من قبل، والتى تقوم على أية حال بدور المؤشرات - على القمع السياسى العام- وعلى ختم القضية الجمهورية بخاتم الأسطورة) ولأن هذه الواقعة تضع الفيلم على الفور فى المستوى الأيديولوچى تمامًا (البعد غير التاريخى للنكولن، وقيمته الرمزية).

وهكذا فإن ما يُبرِز المعنى السياسى للفيلم ليس خطابًا سياسيًا مباشرًا؛ وإنما خطاب مضفى عليه صفات أخلاقية. والتاريخ، يختزل بالكامل تقريبا إلى المقياس الزمنى للأسطورة بلا ماضٍ ولا مستقبل، ويستطيع فى أفضل الأحوال أن يوجد فقط فى الفيلم فى شكل تكرار محدد: نموذج غائى للتاريخ كنمو متواصل وخطىّ لبذرة موجودة من قبل، ولمستقبل متضمن فى الماضى (الحدس، والتحتيم). كل شىء هناك، كل السمات والشخصيات فى المشهد التاريخى توجد فى مكانها الصحيح (مارى تود، التى ستصبح زوجة لنكولن، دوجلاس الذى سيسحقه فى الانتخابات الرئاسية.. إلخ، وكل شىء بالضبط حتى موت لنكولن: وفى مشهد، قطعته شركة فوكس قبل العرض الأول للفيلم، يستطع المرء رؤية لنكولن واقفًا أمام مسرح وهو يقدم مسرحية هاملت، ويواجه أحد أعضاء فريق التمثيل - من عائلة بووث- قاتله فيما بعد)، وتُطرح بالفعل إشكالية الحسم (انظر ١٤) والتوحيد ... والشىء الوحيد المفقود هو السمة التاريخية الرئيسية، هذا الجوهر وأول شىء بنيت عليه الأسطورة فى البداية.

لكن ذلك القمع محتمل (ويمكن قبوله من جانب المشاهد) فقط بقدر ما يعزف الفيلم على ما هو معروف من قبل حول لنكولن، والتعامل معه كما لو أنه عامل خاص بعدم الإدراك، وفى حدود المستطاع، وشىء غير معروف (على الأقل، شىء لا يرغب أحد فى معرفة أى مزيد عنه، ومن أجل أن يصبح معروفًا يجرى التغاضى عن كل مزيد حوله بسهولة): إنها القوة المتشكلة من قبل للأسطورة التى لا تسمح فقط بنسخها وإنما تسمح أيضًا بإعادة توجيهها. إن المعرفة الشاملة بمصير لنكولن هى التى تسمح، وهى تعيد التصريح به، بإغفال أجزاء منه؛ ولهذا فالمشكلة هنا ليست بناء أسطورة،

بل التفاوض على تحقيقها، والتخلص أيضًا من جذورها التاريخية لتحرير معناها الشامل والأبدى. ويقال إن " لنكولن الشاب" قد **أعيد كتابته** فى واقع الأمر بما يتعين أن يُصفَّى من خلال الأسطورة اللنكولنية. والفيلم لا يرسخ فقط المصير التام المقدّر للنكولن (المحور الغائى) **بل يرسخ أيضًا ما يعرض على أنه مقدر له أن يستحق الخلود** (المحور اللاهوتى). عملية مزدوجة من الجمع والطرح يمحى فى نهايتها المحور التاريخى ويضفى عليه طابعًا أسطوريًا، ويعود منظَّفًا من كل الشوائب وقادرًا على أن يكون فى خدمة ليس فقط أخلاقية بل فى خدمة أخلاقية يعاد تأكيدها بأيديولوچية رأسمالية. فالأخلاقية لا تنبذ فقط السياسة وتتجاوز التاريخ وإنما تعيد أيضًا كتابتها.

١٠- الكتاب

يبدو الخطاب الانتخابىّ للنكولن كأنه يفتح الباب لقصة : حملة انتخابية، انتخابات ... وتطرح مشكلة، لنا الحق فى أن نراها محلولة، غير أنها فى الحقيقة لن تحل. وباستخدام صيغة بارت، فإن لدينا عناصر سلسلة تأويلية: لغز (هل سينتخب أم لا ؟) ولا حل. ولكن هذه السلسلة تُتْرك باستخدام إحلال قصصى غير متوقع: وصول أسرة من الفلاحين، ويستدعى لنكولن لمساعدتها. وهذه الأسرة تشمل الأب والأم وولدين فى الثانية عشرة. وهم يريدون شراء شىء ما وبالتالى يعلموننا بمهنته : إنه صاحب دكان. ولكن الأسرة ليس لديها نقود ، فيقدم لهم لنكولن ائتمانًا، ويواجه بحرج الأم، فيحاول إثبات أنه هو ذاته اكتسب دكانه بالائتمان. ويُحَلّ الموقف باستخدام المقايضة : فالأسرة تملك برميلاً مملوءًا بالكتب القديمة (تركها الجد بعد موته). يبتهج لنكولن لدى ذكر كلمة كتاب (العطش الأسطورى للقراءة) ويخرج باحترام أحد الكتب من البرميل: وكأن الأمر مجرد مصادفة، ويكون الكتاب هو كتاب "التعليقات" لبلاكستون. يمسح لنكولن التراب العالق بالكتاب، ثم يفتحه، ويقرأ، ويدرك أنه كتاب فى القانون (ويقول : " القانون ") ويُسرّ من أن الكتاب فى حالة جيدة (القانون غير قابل للتلف).

(أ) إنها أسرة (انظر ١٩) من الرواد التى تعانى من الاحتياج وتمنح لنكولن الفرصة ليكون على صلة بالقانون. التشديد على علاقة الحظّ - القضاء والقدر، علاوة على واقع أن المتواضع حتى بدون معرفته للقانون، فإنه هو الذى يوصِّله (حافظت عليه الأسرة بإخلاص كميراث من الجد الأعلى) هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فنحن هنا أمام ملمح قصصى فوردى كلاسيكى (بعيدًا عن الأسرة كمركز مستبدل): اللقاء والتبادل بين جماعتين لا يحتاج طريقاهما إلى التقاطع (يولد مشهد قصصى جديد من هذا اللقاء ذاته ؛ يُقدَّم أولاً كتعليق وتأخير استطرادى بسيط لمحور السَّرْد الأساسى، وفيما بعد يشكّل نفسه ليصبح مركزيًا، حتى يظهر مشهد آخر، يؤدى الوظيفة بالنموذج ذاته، والقص بصورته التامة عند فورد يوجد فى نهاية الأمر فقط كتمفصل لاستطرادات متعاقبة).

(ب) يلقى لنكولن خطبة مختصرة ومحددة، رغم ذلك، فى الثناء على الائتمان: "أنا أقدم لك ائتمانًا " -" أنا لا أحب الائتمان " (تقول امرأة الفلاح مجسِّدة كرامة الفقراء)- " أنا شخصيًا اشتريت دكانى بالائتمان " : حين يكون المرء واعيًا بالدور الذى لعبه اتساع الائتمان فى أزمة عام ١٩٢٩، فإن هذا النوع من شعارات الدعاية الذى يطلقه بطل أمريكى (سوف يصبح فيما بعد وبتشديد متزايد الرجل الصالح) يميل إلى الظهور كشكل ما من تعويذة : بدون ائتمان يصبح نمو رأس المال مستحيلاً ؛ فى فترة الركود (١٩٣٥ - ١٩٤٠) حين ارتفعت البطالة وهبطت الأجور، كان الإبقاء على مستوى الاستهلاك هو الشىء الوحيد الذى يسمح بمواصلة النشاط الصناعى.

(جـ) واقع أن القانون يكتسب بمقايضة يقدم دائرة من الديون والتعويضات تتخلّل الفيلم (انظر ٢٣).

(د) الوظيفة الأساسية لهذا المشهد هى تقديم عدد من العناصر التكوينية للمشهد الرمزى، الذى يتواصل الفيلم انطلاقًا منها، **بتنويعها** وتفعيلها (وبهذا المعنى يكون المشهد الرمزى هو المشهد الشارح الحقيقى للقصة، والمشهد الأول الذى يصبح مشهداً قبل نصىٍّ pretextual بل ومن المحتمل أن يصبح مشهداً خارج النص extra-textual) :

الكتاب والقانون، الأسرة والابن، التبادل والدْين، الحتمية... هذه **الخلفية** للقائب القصصى تعنى أن **ننحى** المشهد الأول جانبًا (الخطاب السياسىّ): فهو استطراد بسيط، اعتُقد فى البداية أنه مؤقت، ولكن فُهم بعد ذلك وفى الحقيقة باعتباره الخطوة الأولى فى عملية القمع السياسىّ بالأخلاقية التى ستتواصل على امتداد الفيلم بكامله (انظر ٩).

١١- الطبيعة ، القانون ، المرأة

المشهد الثالث: يرقد لنكولن على الحشائش تحت شجرة، بالقرب من نهر، وهو يقرأ كتاب " التعليقات " لبلاكستون. ويلخص نظريات الكتاب فى جمل قليلة : "الحق فى اكتساب المِلْكية والاحتفاظ بها ... الحق فى الحياة والشهرة... والاعتداءات على حقوق الآخرين انتهاك لتلك الحقوق ... ذلك أن كل شىء يوجد فى هاتين الكلمتين: الحق والاعتداء على الحق ..." تظهر امرأة شابة، وتعبر عن دهشتها من رقاده وهو يقرأ. فينهض ويجيب على استهجانها: "حين أكون راقدًا يكون ذهنى مستيقظًا، وحين أكون واقفًا يكون ذهنى مسترخيًا". ويسيران معًا على امتداد النهر يناقشان طموحات وثقافة لنكولن (الشعراء، شكسبير، والآن القانون). يتوقفان، وبينما تتحدث الفتاة يبدأ فى التحديق فيها ويقول لها إنه يعتقد أنها جميلة. يستمر هذا التصريح بالحب بضع لحظات، ويتركز حول التساؤل عمن يحبان وعمن لا يحبان البط الأمريكى الغواص، وبعدئذ تخرج الفتاة الشابة من المشهد (الإطار، اللقطة). لنكولن، منفردًا، يقترب من النهر ويلقى فيه حجرًا. لقطة قريبة للمويجات الصغيرة فوق سطح الماء.

(أ) المدلول signifié القصصى الأول للمشهد يشير إلى أسطورة لنكولن: لنكولن مثل أى شخص عادى، فى الولايات الأمريكية، فى ذلك الوقت، جاهل بالقانون يكتشف القانون عند بلاكستون. فكتاب الأخير "التعليقات" Commentaries كان الكتاب المقدس المتعلق بالقانون فى أمريكا الشابة، ومادته مستوحاة إلى حد كبير من دستور عام ١٧٨٧ . والكتاب فى الواقع، ليس أكثر من تلخيص وتبسيط مشوش للقانون

الإنجليزى فى القرن الثامن عشر. المدلول القصصى الثانى (الذى يوضح فى المشهد التالى) هو قصة الحب الأول للنكولن المعترف بها، وهى علاقته بآن روتليدچ؛ التى قدمت فى الأسطورة والفيلم بوصفها الزوجة المثالية (التى تشاركه ميوله) والتى لن يقابلها مرة ثانية.

(ب) بتركيزه على لنكولن يقدم المشهد علاقة القانون - المرأة - الطبيعة، التى سوف تُمفصل وفق نظام إتمام، ونظام إحلال - استبدال، حيث لنكولن فى الطبيعة يتحادث بصورة حميمية مع القانون :

وأنه فى تلك اللحظة من هذا التحادث الحميم يلتقى بامرأة : وتحل علاقة لنكولن - المرأة محل علاقة لنكولن - القانون لأن المرأة فى آن واحد تقطع بوصولها قراءة لنكولن للكتاب وتبدى تقديرها لمعرفة لنكولن وتشجعه على كفاءته باعتباره رجل قانون وذا معرفة.

التصريح بالحب يجرى وفق القياس الثقافى (المبتذل) الكلاسيكى الطبيعة - المرأة، فى الطبيعة (على ضفة نهر). ولكن تعزيز النهر لمكانة المرأة يتوافق مع اختفاء المرأة (الزوجة) من المشهد (الذى ينتهى فى القصة بأن يكون حاسمًا) ؛ وهذا التعزيز يشار إليه بإلقاء الحجر (انظر ١٨). وتكافؤ الطبيعة - القانون هو هنا، مثله بالضبط مثل علاقة الطبيعة - المرأة المحددة والمقننة ثقافيًا، يُؤكَّد وبدقة بواقع أن كتاب القانون هو بلاكستون (ذاته) الذى استمدت منه كل أشكال القوانين (قوانين الجاذبية الأرضية والقوانين المنظمة للمجتمع) التى تنشأ من قانون طبيعى ليس شيئًا آخر غير القانون السماوى. فى التحليل النهائى، هذا القانون السامى يفصل الخير عن الشر، وهو فى الحقيقة يدعو إلى تشريع وفق شرعية القوانين البشرية الأخرى (الروح مقابل الكلمة. انظر ٦، ٧، ٩). النتيجة المنطقية : التملّك والدفاع عن الملكية مقدمان هنا باعتبارهما قائمين على الفطرى، وفى الحقيقة على الإلهى (قارن مع أيديولوچية الرأسمالية، ٤، ٩).

١٢- القبر، الرهان

المويجات التى أحدثها الحجر الذى ألقى فى النهر تتداخل مع الثلج المتكسّر الطافى على سطح النهر ذاته، كانتقال بين المشاهد. وتؤكد موسيقى " دراميـة " هذا الانتقال من حالة إلى أخرى. يقف لنكولن على مقربة من قبر مغطى بالجليد، وقريبًا من النهر، عند البقعة التى جرى فيها المشهد السابق. يمكن قراءة اسم آن روتليدج على لوحة رخامية. يضع لنكولن باقة زهور فوق القبر، فى حين يناجى نفسه بعودة الربيع ("الغابات زاخرة بها أيضًا، والجليد حين يَنجرف ... الثلج يتحطم .. ويأتى الربيع"). ويقول إنه لا يزال مترددًا فى اختيار الطريق الذى يتبعه : هل يبقى فى القرية أو يتبع نصيحة آن بالذهاب إلى المدينة واختيار سلك القانون ؟ ثم يلتقط غصينًا من فرع شجرة جاف ويقول لنفسه: لو ألقيته وسقط ناحية قبر آن سوف أختار القانون، وإذا لم يحدث ذلك سوف أبقى فى القرية. ويسقط الغصين ناحية القبر. فيركع لنكولن على ركبتيه ويقول: " حسنًا يا آن، لقد كسبت الرهان، إنه القانون " وبعد لحظة صمت يقول: "إننى أتساءل عما إذا كنت أستطيع أن أمنحه أسلوبك ولو بدرجة ما".

(أ) التداخل، الذى يربط مشهد التصريح بالحب (انظر ١١) بمشهد قبر المحبوبة، يعطى الانطباع بأن الانتقال من مشهد إلى آخر يتبع نفس المقياس الزمنى كانتقال من الشتاء إلى الربيع (الثلج المحطم) وفق تقابل (كلاسيكى) رمزى بين الفصول: الحياة/الموت (والبعث). وهناك فى الوقت ذاته تعاقب (مستمر) رقيق من فصل إلى آخر، وتباين مُوجِع (آن حية فى اللقطة الأولى، وميتة فى اللقطة التالية) بين المشهدين. إن تأثير التتابع الزمنى يزيد من عنف التباين (الصدمة القصصية) بين الحياة والموت.

هذه العملية الخاصة بالتعاقب والتتابع الزمنى (المميزة للسينما الكلاسيكية العظيمة) تتضمن فى الواقع وظيفة امتصاص الزمن المرجعى بتجاور وربط حدثين (قصة غرامية، موت) منفصلين بما سوف يظهر فيما بعد (عند وصوله إلى سبرنجفيلد) ليصبح فترة فاصلة بين سنين عديدة. وهذا الحذف يشمل تأثير تقديم اختيار لنكولن الحاسم الأول (ليصبح محاميًا) كما لو أنه حدث دون تفكير أو دراسة أو منطق معقول:

إنه يحرمه من الفرصة المناسبة للتفكير، ويلغى كل الأعمال. وهكذا، ومن جديد، وباتباع الخطة الاستراتيجية العامة للفيلم، يُخضِع الحذفُ البَطَلَ للقضاء والقدر باختزال الزمن المرجعى إلى زمن سينمائى: صدمة قوية جديدة يحدثها الفيلم.

(ب) قبول لنكولن النهائى العمل بالقانون جرى تحت التأثير المباشر لامرأة (وقد فهمنا فى الجزء ١١ من هذا التحليل طبيعة علاقتها بالقانون والطبيعة) وفى حالة مصحوبة بيقظة الطبيعة. ولكن رغم واقع أن هذا القرار لا مفر منه، بسبب منطق المحور الرمزى المرأة - الطبيعة - القانون، وبسبب معرفة المشاهد بمصير لنكولن، فإن الفيلم يخلق بمهارة تشويقًا، ويزعم أن الخط يمكن أن يغير سياق الأحداث. ومثلما يفعل هيتشكوك بتشويقه، الذى لا تضعفه معرفتنا بالنتيجة، بل يزداد فى كل مشاهدة بفضل هذه المعرفة، يُبنى التوتر فى هذا المشهد، بغض النظر عن كونه قائمًا عن تسوية تستند إلى معرفتنا بالمستقبل (التام) للنكولن، ويزداد كذلك بفضل هذه المعرفة. الخداع الأعظم للفيلم، إذن، يكمن فى إعادة تقديم - وعلى نحو مضلل- دلالة القصد عند النهاية الفعلية للمشهد، والاختيار الحر من جانب لنكولن "إننى أتساءل عما إذا كنت أستطيع أن أمنحه أسلوبك ولو بدرجة ما" والذى هو فى واقع الأمر ليس أكثر من تفويض زائف بالسلطة: كما لو أن مصير لنكولن المتحقق من قبل كان يُرجع فيه إليه ليقرر طريقه، باتِّباع مبدأ سبينوزا Verum index sui المتعلق بالحقيقة كمؤشر لذاتها، وحرية الإدارة لدى شخصية محددة من قبل.

١٣- المدَّعون

يصل لنكولن إلى سبرنجفيلد. ويقدِّم نفسه بوصفه محامى المدينة. ويستشيره فلاحان من المورمون (طائفة دينية أمريكية أنشأها چوزيف سميث عام ١٨٣٠، أباحت تعدد الزوجات فترة ثم حظرته - م، عن قاموس المورد) عازمان على اتخاذ إجراء قانونى. أحدهما مدين للآخر بنقود، والثانى أقنع نفسه بضرب الأول بعنف ؛ ولهذا يدَّعى الأول أن ما لحق به من إصابات يساوى ديْنه تقريبًا. وبعد أن قرأ لنكولن

شكواهما، يخبرهما بتساوى ديونهما إلى حد ما، والفرق بينهما يعادل أتعابه؛ وحين يواجه بترددهما يهددهما باستخدام القوة إذا لم يقبلا بتسويته. يوافق الفلاحان على أن يدفعا له الأتعاب. ويحاول أحدهما إعطاءه عملة مزيفة. ويلاحظ لنكولن هذا من الصوت الذى تحدثه العملة، ثم بالعض عليها، وينتهى المشهد بتحديق لنكولن الشديد جدًا فى الرجل المزيِّف.

(أ) أول عمل قانون فى الفيلم هو حل قضية عادية جدًا. والواقع أن هذه الحكاية، التى تعرض للمشاهد عنف العلاقات الاجتماعية فى عصر لنكولن، تشير إلى وظيفته القانونية التى تعمل على كبح العنف على امتداد الفيلم، وحتى كملجأ أخير باستخدام عنف قانونى بشكل خاص (متجسد فى القوة الجسدية للنكولن، ولكنه فى معظم الأوقات يتجلى فى تهديد شفوى بسيط).

(ب) يلح المشهد على مهارة لنكولن الفائقة، فى حل أى موقف، وعلى القانون باعتباره قادرًا على الحسم إما بتبنى جانب ضد الآخر، أو مثل ما يحدث هنا عن طريق إعادة التوازن ببراعة بين كفتى الميزان. والحل الثانى هذا يفضله الفيلم بوضوح لتشديده على الدور الموحِّد الأسطورى للنكولن.

(جـ) لنكولن يدرك طبيعة المال: وهو ليس معنيًا بأصله (ائتمان، تبادل، دْيْن، دوران) لكنه يتضمن دائرة، وثبات وقيمة. وبالتحديد حول (محور) مال - احتيال تتجلّى لأول مرة سلطة الخصى عند لنكولن (انظر ١٦، ٢٢)، كتحديق أجوف، بارد، مرعب، كما تتجلى فى سرعته فى الهجوم على خصومه حين يساء إلى المال، وهذه سمات مميزة سوف تشكل البعد المرعب فى شخصية لنكولن الذى يتأكد من مشهد إلى آخر. هنا وللمرة الأولى يتفوق الإجراء الرفيع للقانون على شخصية لنكولن القصصية.

سوف يلاحظ أن هذا البعد المرعب يتجاوز كل المدلولات التضمينية (سواء أكانت نفسية - "أنا أيضًا فلاح، ولن تستطيع أن تخدعنى" أم أخلاقية - استنكار، أم خاصة بموقف .. إلخ). التى يمكن تطبيقها عليه. إن السمة التى يتعذر اختزالها فى شخصية لنكولن الخاصيَة castrating سوف تتواصل طوال الفيلم وتسمو على الخطاب الأيديولوچى وتبدِّله.

١٤- الاحتفالات

لكى يشارك فى احتفالات يوم الاستقلال كان لنكولن فى عجلة شديدة لإنهاء الشجار بين الفلاحيْن. وهذا الاحتفال مؤلف من عدد من الأحداث، أعلن عنها فى برنامج، يجرى وفق النظام التالى: (أ) عرض عسكرى (يقابل فيه لنكولن خصمه دوجلاس، ومارى تود، زوجته المقبلة)، (ب) مسابقة لاختيار أحسن فطيرة يكون لنكولن فيها هو الحكم (وخلال المسابقة تعود الأسرة للظهور)، (جـ) لعبة شد حبل (عبر بركة) يشارك فيها لنكولن (وفى سياقها يوجد حدث عَرضىّ بين الأسرة وشخصين جلفين)؛ (د) مسابقة شق حاجز (عمل قطاع طولى فى جذع شجرة) يكسبها لنكولن ؛ إحراق براميل القار.

(أ) يواجه لنكولن باستثارة تاريخية عن أمريكا: عرض الميليشيات المحلية يمر من أمامه، يتبعه المحاربون القدماء المشاركون فى الحرب ضد إسبانيا، وأخيراً الباقون على قيد الحياة من حرب الاستقلال، والذين يحييهم لنكولن برفع قبعته. ولكن وقار لنكولن المضحك إلى حد ما يشدد عليه، من ناحية، بالحيوية المبهجة عند مشاهدى العرض الآخرين، ومن ناحية أخرى بتتابع من الأحداث العرضية الغريبة المقرونة بالمظهر الرث للمحاربين القدماء، الذى يتكرر كثيراً جداً كتقليد عند فورد.

(ب) مبدأ العدل (سواء أكان مقرراً أم لا) يدرك هنا من خلال سلسلة اشتقاقات تَسْتنفِد كل أشكاله : إما بشق لنكولن الحاجز وببساطة إلى جزأين، وبالتالى عزل نفسه عن خصومه ووضع نفسه فى وضع أسمى منهم (معنى عرضى : تأكيد عن طريق القوة البدنية حدّته القاطعة موضوعيًا) : أم بعدم تردده فى كشف وجهه، أى الوجه الصحيح، وتقديم يد المساعدة لمساعدة المبدأ على الفوز (بربط الحبل فى العربة التى يجرها حصان) : القانون المتمثل فى شخصية مثالية لديها كل حق : كما أنه لا يتردد على الإطلاق فى استخدام القوة (انظر ١٣، ١٦) ولهذا فهو لا يجفُل قبل استخدام المكر والخداع، خداع يُقنِّع وجهه الفضائحى بتفاهة جائزة السباق ؛ ويغطى مظهر الحدث بـ" حيلة مازحة فوردية ". وأخيراً، وعلى نحو أكثرة مهارة، يواجه بالصفة

غير القابلة للحسم الخاصة بتعقد فى موقف (الاستحالة الأخلاقية أوالذائقية فى تفضيل منتج لطباخ عن منتج لطباخ آخر) ويتحتم على السرد أن يحذف لحظة الاختيار، بالتخلى عن اللقطة، وألا يظهر لنكولن وهو يقوم باختيار مستحيل، من أجل هدف المشهد ولصالح الأسطورة.

(جـ) يتكون مشهد الاحتفال من سلسلة اسكتشات مستقلة سرديًا، محددة فى الواقع بضرورة تقديم عدد معين من سمات لنكولن. وهذا الأسلوب فى السرد يتواصل مؤكدًا المشاهد السابقة: ونعنى أنه تعاقب لمشاهد يمكن أن تختلف أطوالها غير أن جميعها خاضع لوحدة الحدث. وكل منها فى الحقيقة يؤسِّس موقفًا دراميًا، ويقدِّم، وينمِّى، ويحصر تركيبيًا حدثًا ما (سواء أكان هذا الأخير يحلُّ بلغة الحديث المباشر the diegesis أم لا : فلا شىء يقال عن نتائج الخطاب الانتخابى، ولا يوجد حكم على الفطائر). (ولئن كان الحدث محصورًا فى مشهد واحد فقط، إلا أن الإغلاق لا يحول دون إعادة التوظيف الأحدث لأى من العناصر التى رفعها المشهد إلى مكانة دال. وعلى سبيل المثال : كتاب القانون أو الأم).

الواقع أن هذا الأسلوب فى السرد فى لحظته الأشد تنظيمًا (سلسلة عناوين) تتخلله عناصر أولية من مبدأ سردى جديد (وهو المبدأ الخاص بلغز القصة البوليسية وحلّه : سلسلة تأويلية تمفصل كل المشاهد التالية). والحقيقة أنه خلال الأحداث المختلفة للاحتفال تُقدَّم الشخصيات التى سوف تلعب جميعها تقريبًا أدوارًا مهمة فى المشكلة : دوجلاس ومارى تود، عائلة كلاى، الولدان السيئان، وبعض " الكومبارس " الذين سيظهرون من جديد أثناء الإعدام بدون محاكمة وأثناء المحاكمة. وسيلة السرد الجديدة هذه تعزَّز (عند نهاية الاحتفال) بمنظر (بين كارى سوى وخطيبها مات، أصغر أبناء كلاى) يبدو كأنه ينسخ كليشيهات هوليوود الأشد ابتذالاً (ثرثرة العشاق، الحوار حول المستقبل : كم سننجب من الأطفال ؟) ؛ والواقع أنه منظر مهم لأنه المنظر الأول الذى يغيب فيه لنكولن جسديًا. ومع ذلك، يأتى ذكره باستمرار : أولاً، بصورة غير مباشرة، على لسان كارى سوى، التى أثارها الاحتفال بشدة، وجعل خطيبها يعدُهَا

بأن يرجعها كل عام لتشهده (ما يمكن أن يؤخذ هنا على أنه نزوة بسيطة، وإظهار للفرح البرىء والرغبة - تتعرى البراءة بإيجاز عندما تخبر مات بأنها تريد "أن نكون متزوجين بالفعل الآن..."- سوف يتكشف ويؤكَّد فى كل المشاهد حين تُقدَّم كارى سوى بوصفها الإنكار المنهجى للانجذاب الجنسى العنيف المستحث - ليس عندها وحدها- من جانب لنكولن، قارن بالاتجاه الذى يشير إليه الفيلم فى "١٩" عندما يطابقها لنكولن بآن روتليدج)، وبعدئذ يأتى ذكر لنكولن بصورة مباشرة على لسان الخطيب الذى يقول: " أنا أودّ أن يستمر ذلك الفلاح فى شق الحواجز من جديد "، منفِّسًا عن غضبه بصياغة ما لا تستطيع كارى أن تقولها.

١٥- القتل العمد

الحبكة الجديدة، التى ينميها هذا المشهد، والتى تهيمن على باقى الفيلم، بدأت، كما لاحظنا مع ظهور عدد من العناصر التى أعاقت سياق الاحتفال وسياق تقديمه السردى ؛ فنائب الشريف (سكرب هوايت) وصديقه (چ. بالمر كاس) أثارا المشاعر إلى حد ما، وضايقا بشدة زوجة آدم (أحد أبناء كلاى). وينشأ شجار يوقفه تدخل الأم (أبيجيل كلاى). ولكن هذا الشجار المنسى ينشأ من جديد بوحشية أثناء الحدث الأخير فى الاحتفال: إحراق براميل القار. الأخوان وسكرب هوايت يبدأون القتال من جديد، وهذا يؤدى إلى موت الأخير.

إننا لا نصف المشهد هنا عمداً ؛ فهو غير قابل للوصف بأمانة، بقدر تحقيقه - من خلال التتابع وطول اللقطات والتغييرات المفاجئة لزوايا التصوير، واستغلال المسافة، ولقطات الاستجابة، وسلوك المشاركين، والوصول المتوالى للشهود - لنظام مدهش من الخداع يؤثر فى كل الشخصيات المشاركة فى الحدث ويخدعها كما يخدع المشاهد. الاختلاف الجذرى بين نهج فورد هنا ونهجه التقليدى فى أفلام نموذج اللغز الأخرى هو أن الأخيرة، لكى تكون قادرة على أن تُوظَّف وتسمح بحلّ للغز، يجب أولاً أن تقدم إلى

المشاهد نبذات فقط من المعرفة وتحرمه من عدد من مفاتيح حل اللغز؛ سوف يوفر البوح بها، بعد الحدث، حلاً للحبكة، بينما هنا، وفى المقابل، كل شيء يُعطَى، ويقدَّم، ولكنه غير قادر على حل اللغز، الذى يمكن أن تفك مغاليقه فقط عند المشاهدة الثانية، التى يكون فيها المشاهد قد علم بكل شيء.

إن نظام رسم خطة الخداع هنا فعال لأنه يتطور مع نمو المشهد: فكل الشخصيات مأسورة داخله ومخدوعة، وهذا بالتالى يجعله أكثر قوة ؛ والمشاهد يشاهد هذه الألغاز المتعاقبة ويُدْعى للموافقة عليها جميعًا، وبالتالى يصبح الأشد تضليلاً.

ولكن يجب أن نلاحظ أيضًا أن تأثير الخداع يستمر ويجاز عن طريق طرح سؤال بديل مخادع : من الذى قتله من الأخوين ؟ بدلاً من السؤال الحقيقى : من الذى قتله ؟ والسؤال الأول يدل على أن السؤال الأخير قد أجيب عنه بالفعل، وبالتالى يطمس (بنجاح) السؤال الأول : الذى سوف يُسترجع فقط على لسان لنكولن (انظر ٢٢).

كل الشخصيات المختلفة فى المشهد - بما فيهم المُشاهِد- لها إما علاقة فعالة أو سلبية مع الخداع - أو وسيلة تقوى تأثيره. والمشاهد، الذى سيصبح مخدوعًا تمامًا، هو الشاهد الأول على الشجار : ومن أجله تُشكَّل سلسلة متقطعة جديرة ظاهريًا بالتصديق تمامًا (ماعدا شيء واحد سوف نحدده) : السبب فى حالة موت : طلقة رصاص ؛ أثر: الرجل الجريح يئن وهو متمدد على الأرض ؛ ردود أفعال المذنبين: الأخوان، المرعوبان ، يتخذان ملجأ قريبًا من أمهما التى تصل للتو. وهناك عنصر واحد فقط يتناقض مع هذه السلسلة المتقطعة : قبل سماع صوت الطلقة، نرى ذراع سكرب هوايت، التى تقبض على السلاح، وهى تُصدّ. ولكن عنصر التشويش هذا (يبدو سكرب هوايت كأنه جرح على نحو خطير بسلاحه الشخصى الذى كان موجهًا إلى مكان آخر) بعيداً عن كونه يضعف خطة الخداع ؛ فإنه على العكس يبعث على الحيرة، وبالتالى يسمح بتدخل عامل جديد (وصول كاس) يمر دون أن يلاحظ تقريبًا : آلام احتضار الرجل الجريح يمكن أن تتلاءم بسهولة مع نمذجة كلاسيكية : الموت بين ذراعى أحد أفضل الأصدقاء.

كاس، يصل أثناء هذا الانقطاع، ويركِّعه صديقه على ركبتيه بلطف، ويضع نفسه بينه وبين المُشاهِد (لقطة بعيدة). ثم ينهض فى لقطة قريبة، قابضًا على سكين ملطَّخ بالدم (سلاح لم يُرَ من قبل) : لقطة، بغض النظر عن هذه الدراما (وكما فى تجربة كوليشوف) هى على نحو كلاسيكى لقطة للمذنب (كاس فى حقيقة الأمر، بما أنه هو الذى أعطى لصديقه هذا السكين المشئوم، ولكننا سوف نعرف ذلك فقط عند نهاية الفيلم، ولو أن ذلك كله قد عرض من قبل ولكنه قدم على نحو غير قابل للقراءة).

الأخوان آدم ومات يسلكان، وحتى قبل وصول كاس (منذ ذلك الحين الذى أطلقت فيه الرصاصة) سلوك المذنبين. وقول كاس " إنه ميت " يؤكد لهما جزمهما، وكل منهما يعتقد أن الآخر هو المذنب، ولكنه يتبنى مسئولية الجريمة لحماية أخيه.

وتتدخل الأم حين تطلق الرصاصة، وترى رجلاً منبطحًا على الأرض وولديها أحياء لكنهما مرعوبان، وتدخل بدورها فى نظام الخداع، وتعتقد أنهما مذنبان. وهذا الشعور يتقوى حين يقف كاس عارضًا السكين، سكين تتعرف عليه، وتعتقد حينئذ أنها تعرف أيًا من ولديها هو المذنب. ولكن بما أن كليهما يوجه الاتهام إلى نفسه، فإنها تصدق وبإخلاص، وترفض أن تقول أيهما فى اعتقادها هو المذنب (رافضة التضحية بأى منهما فى سبيل الآخر). وهذا الرفض يقوّى الخداع لأنه يقبل استبدال السؤال : وتظن الأم أنها تحفظ سراً، ولكن هذا الظن خطأ.

المشاهد بدوره يقبل هذه السلسة الثانية المتقطعة : ومادام الضحية قتل بسكين من أحد الأخوين فإن طلقة المسدس منذ الآن فصاعداً تبدو له كحدث عادى، بل حتى استطراد.

وهكذا فإن ما يحدث هنا بالتحديد هو التساؤل السينمائى عن الرؤية المباشرة، المتعلقة بالإدراك بقدر ما تخفى البنية. والعمل المطلوب إنجازه لجعل المشهد مقروءاً ليس بحثًا من أجل المعانى الخفية، بل الكشف عن المعنى الموجود بالفعل : المعنى الذى يعد السبب على نحو ظاهرى التناقض، فى أن نموذج قراءتنا للفيلم (انظر ١) فى مجموعه يتطلبها ويبررها هذا المشهد المحورى.

هذا المشهد والمشهد السابق عليه (الحوار بين العاشقين) يشكلان، كما قلنا من قبل، قصة جديدة يغيب منها لنكولن. ويدخلها فقط حين يكون كل شيء قد تقرر (الجريمة ارتكبت، والمتهم ألقى الشريف القبض عليه) : لا يوجد ممثل، ولا شاهد غير متورط بداهة فى المشكلة، التى لا علم له بها. وهذا شرط ضرورى، باعتبار الدور الأسطورى للنكولن، لكى تظهر الحقيقة بوسائل سحرية وليس بالأحرى بوسائل علمية : لحل الموقف المعقد فى قصة الجريمة هذه سوف يستخدم لنكولن وسائل مختلفة جداً عن وسائل التحقيق فى الأفلام البوليسية العادية.

١٦- الإعدام بدون محاكمة

(أ) دائرة العنف (الشجار، والجريمة) التى قدمت عند نهاية الاحتفال بحرق البرميل (وهو حدث مألوف فى الاحتفالات الأمريكية، ولكن يُؤكَّد هنا دراميًا بالسياق المزدوج القصصى والتاريخى: الإعدام حرقًا عند الكلوكلوكس كلان/ الغائيِّين) سوف تبلغ الذروة بالإعدام بدون محاكمة (المشهد يكتسب بذلك مغزى سياسيًا إضافيًا، لأنه فى السنوات من ١٩٢٥ إلى ١٩٣٠ حدث عدد كبير من حالات الإعدام بدون محاكمة – انظر أفلامٍ من تلك الفترة، وعلى سبيل المثال فيلم «ثورة غضب» Fury هذا العنف يحمل معه تسارعًا فى القصة : بين لحظة إلقاء القبض على المدعى عليهما ولحظة بدء الإعدام دون محاكمة هناك فقط بضع ثوان، هى زمن إعادة ضبط الإطار، وخلال هذا الوقت يعرض لنكولن خدماته القانونية على الأم. التى تسأله من يكون؟، لأنها لم تتعرف عليه باعتباره الرجل الذى منحها يومًا ما ائتمانًا (وهذا الأمر ليس بلا أهمية، انظر تداول الديون فى ١٩) بينما تعرف هو عليها بالكاد باعتبارها المرأة التى أعطته الكتاب. ويجيب، بعد وقفة قصيرة، "أنا محاميك، يا أمى ".

(ب) داخل السجن، وتحت هجوم من يقومون بالإعدام دون محاكمة، هناك تباين عنيف بين العصبية المفهومة عند المدعى عليهما وعمدة البلدة والذعر غير المبرر عند كاس

(الذى عزّزه نائب العمدة)؛ وللمرة الثانية – وهنا من جديد وبطريقة غير واضحة– يُقدّم كاس على أنه المجرم، أى الرجلِ الذى يخاف أن يعدم بدون محاكمة قانونية.

(جـ) سلوك لنكولن، بقدر ما يمثل القانون، يمكن فقط أن يكون، إن كان العنف ضرورياً، كابحًا لأى عنف غير قانونى. ومادام الفيلم بكامله يهدف إلى إظهار تفوق لنكولن المطلق على كل من يحيطون به، فإن مشهد الإعدام بدون محاكمة يوفر فرصة البرهنة على ذلك بأستاذية من خلال عدد من المناظر المحددة : كل مرحلة جديدة فى انتصاره تزيد من عنفه الخاصِ، وهذا يتناسب على نحو معكوس مع نفقة العنف الجسدى (بما أن القانون، فى السياق الأيديولوچى، لابد أن يتضمن سلطة بقدر ما يجاز بواسطة تعبيره الخاص، لا من خلال القوة الجسدية، التى تستخدم كملجأ أخير وببساطة غالبًا كتهديد شفهى). وهنا يكون تصاعد القمع القانونى مؤثرًا فى عدة مراحل : ١– لنكولن وحده يصد بجسده هجوم من يقومون بالإعدام بدون محاكمة (شجاعة وقوة بدنية)، ٢ـ يحرِّض أحد القادة على قتال فردى، ويتملص الرجل (تهديد شفهى قائم على معرفة بضعف الخصم)، ٣– يهدئ غضب حشد من الناس بخطاب ماكر (ماكر جدًا، لدرجة أن الأم، التى لا تعرف من هو، – هو فى القصة رجل طيب، وفى الأسطورة لنكولن الرئيس– تتبنى خطابه حرفيًا وتضطرب بشدة قبل أن تثق فيه)؛ وهو أيضًا ظريف (الانتقال إلى مستوى آخر : المشاركة فى الفعل الإجرامى/ الألفة مع الجمهور)، ٤– يرد على عنف الجمهور بأن يبين له أن كل واحد منه يمكن، بطريقة ما أو بأخرى، أن يعدم بدون محاكمة قانونية (التهديد يولِّد الرعب)، ٥– يخاطب أحد أفراد الجلادين بدون محاكمة، يعرف أنه رجل متدين، ويهدده بالعقاب الوارد فى الكتاب المقدس (استعانة أخيرة بالكتاب السماوى كمثال على القانون). انتصار لنكولن الخاصى يُقرّ فى الفيلم ذاته ليس فقط بإخماد غضب الجمهور، بل أيضًا وبالتحديد جدًا عن طريق إنزال جذع شجرة، أسقطها العادمون – الذين شُتتوا– بناء على أمر من لنكولن. (لاحظ أن الجلادين حاولوا بجذع الشجرة هذا كسر باب السجن، الذى حماه جسد لنكولن).

١٧- الرقص

بدعوته من جانب مارى تود إلى حفلة رقص (بطاقة الدعوة، تقدِّم له التهنئة على موقفه فى هذه "الثورة الحديثة البائسة" وتقول "أختى تدعوك..." هنا ومن جديد إنكار للرغبة)، يتخلى لنكولن عن حذائه عالى الساق، وبنشاط يلمع حذاءه الأسود ذا الرقبة المزررة، وبنفس الاهتمام غير العادى فى أن يكون أنيقًا يقص شعره (انظر الحكاية التى رواها أيزنشتاين حول الرئيس الجديد المرتحل إلى واشنطن: " لقد ذهب بقدر تنظيفه لحذائه الخاص. وقال شخص ما : إن السادة لا ينظفون أحذيتهم – ولن تنظَّف أحذية السادة الحقيقيين ؟). حفلة الرقص على أشدها، رائعة وأرستقراطية جدًا. يدخل لنكولن ردهة الرقص ويحاط على الفور بسادة من الكهول يروح يسلِّيهم بقصص مضحكة (لا نستطيع سماعها). ويُسأل عن عائلته ("هل أنت بأى شكل من أشكال الصدفة أحد أفراد عائلة لنكولن المشهورة فى ماساشوستس؟- إننى أود قول إن الدليل ضدهم إذا كانوا يملكون أرضًا") تستجيب مارى تود، وهى شاردة الذهن، لعروض الصداقة المقدمة من دوجلاس، بينما هى مهتمة فقط بلنكولن. تذهب إليه وتطلب منه أن يدعوها للرقص، ويجيبها بأنه يود جدًا أن يرقص معها، غير أنه يحذرها بأنه راقص ردىء جدًا. ثم يتبعها إلى وسط صالة الرقص، ويبدآن فى رقصة من نوع الفالس، ثم رقصة بولكا، تقطعها مارى تود فجأة وتسحب لنكولن إلى الشرفة.

(أ) مشهد الرقص إجبارى تقريبًا فى أفلام فورد. وهذه الحفلات الراقصة تتضمن فى البداية، دائمًا وتقريبًا، وظيفة تقديم وتنظيم تناغم طقسى جسدى نموذجى، هو فى حقيقة الأمر بعيد عن تنظيم علاقات الجماعة الاجتماعية ؛ ثم تستخدم هذه الحفلات بعد ذلك فى إفساد وتعرية وتدمير هذا التظاهر بالتناغم بتدخّل عنصر غريب. هنا، تفسح مغايرة لنكولن الجنسية والاجتماعية مجالاً لتحقق آخريته الرمزية (الشخصية القانونية البارزة) : وهذا يورِّطه (اجتماعيًا وجنسيًا) فى علاقة إغواء تُدمجه وتُقصيه فى نفس الوقت ؛ كما يسبب تشوشًا لا يُحلُّ دراميًا، على خلاف ما يحدث فى أفلام فورد الأخرى (قارن مثلاً بحفلة الرقص فى فيلمى «اثنان يمتطيان فرسًا» Two Rode Together، و«حصن الآباش»).

(ب) فضيحة اختلاف لنكولن جديرة بلفت أنظار المشاهدين بدرجة أكبر من لفتها لأنظار الشخصيات فى المشهد، فهى واضحة أولاً على المستوى الجسدى، فى شكله، وحجمه، ومشيته، وصرامته، وهيئته الشبيهة بهيئة الحانوتى (زى لنكولن الأسطورى)، وهى واضحة بعدئذ، وهو يرقص، فى افتقاد حركاته للتناسق والإيقاع. ومن ناحية أخرى، فالاختلاف الاجتماعى (الذى يبدو واضحًا فى المنظر الذى يتهيأ فيه لنكولن للرقص) والذى يتأكد بالسؤال عن عائلته، يُبطَل فيه أى مغزى سياسىّ ويُحرَّف إلى أصالة لطيفة (وهو بعيد عن التساؤل طبقًا للنسق الأيديولوچى للفيلم، حيث إن أصوله الطبقية ينبغى ألاّ تلعب أى دور فيما عدا الدور الإيجابى).

(جـ) ولكن الفضيحة على المستوى الرمزى أشد وضوحًا. وعلى أساس منطق الخَصْى، فمكانة لنكولن، رغم أنها تتحقق بشكلها الفعال فى مشهد الإعدام بدون محاكمة (الفعل الخاصى) فإنها تبرز هنا بالشكل السلبى : شكل الارتكاس (حقيقة أن هذين البعدين - فعل الخصى/ الشخص المخصى - يلائم كل منهما الآخر سوف يتم توضيحها فى مشهد الشرفة). والواقع إن مارى تود تتبنّى المبادرة بالكامل. فهى فى البداية تعبر عن استيائها من برود لنكولن (بحوارها مع دوجلاس) ؛ وبعدئذ تتهم لنكولن بأنه لم يقم بالنقلة الأولى، وتطلب منه أن يراقصها ؛ وأخيرًا تجبره على الرقص حتى التوقف المفاجئ وتسحبه خارج القاعة إلى الشرفة. وهكذا إذا كان مشهد الرقص يعنى التقدير الاجتماعى للبطل (مكافأة)، فإن الرقص مع مارى تود يضعه فى موضع خصى فعلىّ، وهو الأثر الارتجاعى لمشهد الإعدام بدون محاكمة (والذى تضمنه منطقيًا بالفعل، والمسجل فى لا وعى نص فورد). الفعل الخاصى هناك صنع على أساس خصى يصبح فعَّالاً فى مشهد الرقص وعلى الأخص فى مشهد الشرفة.

١٨- الشرفة

حالما يصبح لنكولن بالشرفة يسحره النهر، وتنتظر مارى تود لحظة لكى يتحدث أو يبدى بعض الاهتمام بها. وبعدئذ تسحبه جانبًا وتتركه وحده أمام النهر.

(أ) الرقص، الشرفة، النهر، رجل وامرأة : كل هذه العناصر تخلق مناخًا رومانسيًا، حميمًا، وعاطفيًا. ولكن المشهد، مع ذلك، يدمر هذا المناخ بلا رحمة (المناخ الذى يمكن أن تقرأ مدلولاته الطبيعية على نحو فانتازى أكثر منه رومانسى) ليقدم البعد الخاص بالمقدّس.

(ب) الانتقال من بعد إلى آخر يتأثر بافتتان لنكولن بالنهر : الإضافة العادية لـ"المنظر الرومانسى" تنقل إلى مشهد آخر وتكون فى الوقت نفسه أداة هذا النقل. مشهد آخر (لا مكان فيه لمارى تود، التى تنسحب منه) تحدث فيه عملية إزاحة - تكثيف لدرجة أن النهر يستدعى فى وقت واحد أول امرأة أحبها لنكولن (آن روتليدچ) - الاستدعاء هنا خالٍ من أى سمة حنينية أو عاطفية- وعلاقة (انظر ١١) الطبيعة - المرأة - القانون. النهر هنا هو الشاهد على عقد لنكولن مع القانون - ولنكولن، يواجه بمصيره ويقبله ؛ وهى اللحظة الكلاسيكية فى أى قصة أسطورية. هنا يرى البطل مستقبله مكتوبًا ويصدق إلهامه (الشرفة، التى هى أيضًا إضافة نمطية لمناظر الحب الرومانسية، تعزَّز هنا بإيماءة لنكولن وزاوية آلة التصوير إلى الدور المتوقع للشرفة الرئاسية). تخلى لنكولن عن الملذات مسجل هنا على نحو مترابط : ومنذ وفاة آن روتليدج يجب أن يقرأ باعتباره المصدر الفعلى لقوة خصيه ولتوحده مع القانون على السواء؛ كما أن " عكس " مشهد الرقص وعلاقته بمشهد الإعدام بدون محاكمة يجب أن يفهم بمعناه الحقيقى : لنكولن ليس لديه قضيب، بل إنه القضيب (انظر لاكان فى : " دلالة القضيب ").

١٩- الأسرة

بعد الإعدام بدون محاكمة مباشرة يرافق لنكولن الأم (مسز كلاى) وزوجتى ولديها إلى عربتهن. ويقول لها: " إن أمى كانت ستكون فى مثل عمرك تقريبًا لو كانت حية، ولعلمك أنها اعتادت أن تبدو بمظهرك ". بعد مشهد الشرفة، وقبل افتتاح الطريق،

يذهب لزيارة الأسرة. وفى طريقه إلى مزرعة كلاى، وهو يعبر النهر من جديد، يقول له صاحبه "أنا لم أعرف فلاحًا ينظر إلى نهر مثلما تنظر إليه ؛ وقد يظن فلاح أن النهر فتاة جميلة تغازلها" (انظر ١١، ١٨).

(أ) منظر ساحة المزرعة يقوم بمهمة مذكِّر : فلنكولن يتخيل نفسه فى دور ابن الأسرة. أولاً، بقطع الأخشاب (انظر ١٤) يتذكر الزمن الذى كان فيه هذا العمل عمله الشاق اليومى، ويقارن نفسه بابن الأسرة. وبعدئذ، تذكُّره كل عناصر المنظر واحد بعد آخر بمنزله، وحديقته، وأشجاره، وأفراد أسرته ؛ وهو نفسه يؤكد تتابع هذه التكافؤات : مسز كلاى = أمه، سارة = أخته المتوفاة، التى كانت اسمها سارة أيضًا، كارى سوى = آن روتليدج؛ وحتى الطبق الذى يحوى الطعام المطبوخ هو طبقه المفضل. اللفت. هذه المقارنة الشديدة بين أسرة لنكولن وأسرة كلاى يسعفها غياب الأب : إقصاء تام فى حالة والد لنكولن الذى لم يذكر بالتساوى؛ واختفاء مستر كلاى من القصة (الحاضر فى المشهد الأول) الذى يُفسَّر بـ "حادث مفاجئ". ونبذ اسم الأب يتوافق منطقيًا مع اندماج لنكولن فى القانون (تنصيبه فى مكان الآخر الكبير) الذى لا يستطيع أن يكفل نفسه ولا ينشئ ذاته عن طريق أى قانون آخر غير ذاته. وباستطاعتنا هنا أن نشخص البارانويا التى تحكم رمزية الفيلم.

ويتضمن هذا الإحياء للذكريات أيضًا مهمة التشديد على أصول لنكولن الاجتماعية (انظر ٩).

(ب) هذا المناخ من التدفق الحنينىّ – الاستثنائى فى الفيلم تقطعه بقسوة إحدى تحديقات لنكولن الثابتة، التى يمكن أن تفهم من الآن فصاعدًا على أنها علامة استحواذ فكرة القانون عليه. وبتخليه عن دور الابن، يصبح محققًا، ويقاطع حديث الأم بسؤالها بإلحاح عمن يكون الجانى من ولديها. ولفزعها ترفض الإجابة (كما فعلت من قبل أمام العمدة، وكما سوف تفعل فيما بعد أمام المدَّعى). ويحرِّك فزعها مشاعر لنكولن ويجعله يتخلى فورًا عن موقف المحقق هذا ؛ ويكف عن محاولة كشف سرّ الأم (وإن كان سرًا عديم الجدوى) والفصل بين الأخوين (بسبب إشكالية أى منهما يستبدله

بكل شىء أو بلا شىء) ويأخذ مكانهما رمزيًا ومن جديد بجوار الأم. ودعونا نضيف أن الفيلم يتجنب، بثبات، إمكانية كان يمكن استغلالها : وهى بالتحديد أن سؤال الاختيار بين الأخوين قد يزعج لنكولن نفسه، ويجعله متشككًا أو قلقًا للحظة : إنه جاهل تمامًا بصرخة المسيح على الصليب: إلهى، إلهى، لماذا تخليت عنى؟.

(جـ) لكن هذا المشهد يشمل الوظيفة المتزامنة لاستمرار دائرة الدّين والعطاء التى تربط وسوف تستمر فى الربط بين لنكولن والأم، وتزويدها بأصل ما : يُقدم فى القصة بالتبادل – غير المتكافئ وفى صالح لنكولن– بين المادة والكتاب (انظر ١٠)، ويبدو على المستوى الرمزى راجعًا إلى الزمن الذى كان فيه الطفل " معتادًا على أن يتمدد بينما تقرأ له أمه " ؛ فالوضع هنا يُعكس لأن مسز كلاى لا تستطيع أن تقرأ بينما لنكولن – الذى لا يزال يسدد هذا الدَّين بكامله، الدَّين الذى لا تدركه مسز كلاى – هو الذى يقرأ لها الرسالة المرسلة من ولديها (ولنلاحظ الطريقة التى ينطق بها الكلمات الأولى من هذه الرسالة : " عزيزتى ماما ").

مصدر معرفة لنكولن يقدم هنا للمرة الثانية (انظر ١١) كمصدر أُموى – أنثوى ؛ فالمكافئ ذاته المرأة – الطبيعة – (الأم) – القانون يطرح من جديد، وتماهى لنكولن مع القانون يربط بالتماهى التمهيدى للقانون مع الطبيعة والمرأة – الزوجة – الأم ؛ فالدَّين الواقع على لنكولن تجاه أمه (التى علمته القراءة) وتجاه مسز كلاى (التى أعطته الكتاب) وتجاه آن روتليدج (التى حثته على المعرفة) يمكن أن يُردّ فقط بتوليه لهذه المهمة، وبتجسيده للقانون. ودعونا لا نلح بإصرار على الافتراضات الكامنة وراء هذه السلسلة (انظر ٦)، بل نلاحظ أن دوران الدَّين وحله يثريهما هنا مؤشر إضافى : للرد على رسالة ولديها، وهو ردّ تمليه الأم، يطلب لنكولن من سارة ورقة ما، فتعطيه تقويمًا. وهكذا فمن الأسرة ذاتها ينشأ القانون وتظهر الحقيقة : من خلال الكتاب (حامل القانون) والتقويم : الذى يُستخدم فى البداية كدعامة للكتابة (كتابة رسالة من الأم إلى الابنين المسجونين) التى سوف تكشف الحقيقة حين يُظهرها لنكولن (انظر ٢٢)، وتلك التى تحمل حلاً للغز، إن الكتابة علامة الحقيقة.

٢٠- المحاكمة

(أ) تمثل المحاكمة، وهى سمة كلاسيكية فى سينما هوليوود، عرضًا للأيديولوچية الأمريكية المتقيدة حرفيًا بالقانون، وتشكل كونًا صغيرًا للكل الاجتماعى (عينة من الطبقات الاجتماعية المختلفة تُمثَّل بهذا النموذج أو ذاك، وبهذه "الصورة الظلية" أو تلك) ؛ والثقة فى أشكال الشرعية قائمة بالتحديد على هذا التمثيل فى المحاكمة : إن أمريكا ذاتها هى التى تشكل هيئة المحلفين، التى لا يمكن أن تكون على خطأ، لدرجة أن الحقيقة لا يمكن أن تفشل فى التجلى مع نهاية الدعوى القضائية (التى تُنفذ طبقًا لتعاقب طقسىّ تقريبًا من اللحظات الكوميدية والتراچيدية). ونحن هنا أمام انحراف بسيط عن هذه المحاكمة التقليدية، بما أن القضية ليست لإثبات إدانة أو براءة مُدّعى عليه، بل لاختيار (وطبقًا لمبدأ البدائل الذى ينظم الفيلم بكامله) بين اثنين مُدّعى عليهما. ولكن هنا، وكما فى كل مكان آخر أيضًا، سوف تُجبِر قيود الاستراتيچية الأيديولوچية للفيلم لنكولن على أن يختار ألاَّ يختار، إما (انظر ١٣) بأن يقرر إعادة تأسيس التوازن بين الجانبين، أو (انظر ١٤) تأجيل الاختيار إلى أجل غير مُسمّى، أو حتى، فى المحاكمة، برفضه الحسم بشكل إيجابى، محاولاً بالتالى إنقاذ كلا الأخوين، بأن يجعلها مخاطرة بفقد الاثنين ؛ فكل الأمور تصنِّف وتعزِّز لنكولن كموحِّد لا كمفرِّق.

(ب) يبدو لنكولن، أثناء المراحل المختلفة للمحاكمة، على التوالى: ١- كوازن للنفوس : يدر بسرعة القيمة الأخلاقية لأعضاء هيئة المحلفين (ويفعل هذا طبقًا لمعايير تتخلص من الفهم العام، وتتخلى حتى عن الأخلاقية التقليدية: فيقبل رجلاً يشرب الخمر، ويعدم بدون محاكمة، ويتسكع، لأنه بقبوله لما عنده من هذه العيوب، يكشف أمانته الأعمق). ٢- وكمسلٍّ للجمهور (بالنكات، والقصص البسيطة .. إلخ) مما يضعه فى تباين مع المدَّعى، الرجل المُنشّى صاحب المظهر العادى. ٣- كمُظهر لفوزه الخاصىّ على كاس، والذى يهاجمه مباشرة بدون أسباب واضحة : التخويف، الاستجواب الباطل، التلاعب بالألفاظ، النظرات المتوعدة : كل هذه الأمور تتضمن هاجسًا بشعور كاس بالذنب من جانب لنكولن، هاجس لا يستند إلى أى معرفة، ولكنه برغم ذلك هو

الحقيقة. وعلى امتداد الفيلم لا توجد صلة للنكولن بالمعرفة، بل بالحقيقة (= القانون). ٤- وكما تقابل الروح بالكلمة يقابل القانون الطبيعى و/ أو السماوى بالقوانين الاجتماعية، التى تعتبر نسخته الحرفية تقريبًا (لنكولن يقطع استجواب المدَّعى للأم كشاهدة بقوله: " قد لا أعرف الكثير جداً عن القانون، يا سيدى النائب، ولكنى أعرف ما هو الصحيح وما هو الخطأ"). ٥- وكمثل الرجل المستقيم مقابل الرجل المعرقل، والأخلاقية مقابل السياسة (ونعنى : همسات خصمه السياسى دوجلاس مع المدّعى ومع كاس).

(جـ) ولكن اليوم الأول من المحاكمة ينتهى بهزيمة للنكولن، ناجمة عن تطور مثير : الدليل الثانى لكاس. وانطلاقًا من اهتمام خيِّر، لكى ينقذ على الأقل واحداً من الاثنين المدعى عليهما، يتخلى عن الدليل الأول الذى قدمه، ويطلب أن يصبح شاهد عيان على جريمة القتل العمد (بسبب ضوء القمر) ويشير إلى القاتل : الأكبر سنًا من بين الأخوين. فى السلسلة التأويلية (من الذى قتل ؟) يقدم هذا القلب للوضع إجابة حاسمة. ويُطرح بالتالى سؤال جديد : كيف يفرز لنكولن هذا الشخص، لا ليكسب القضية فقط، بل أيضًا ليظل مخلصًا لرفضه الاختيار ؟

٢١- الليل

(أ) مثلما يحدث أمام أى " أزمة كبيرة " فى سينما هوليوود، توجد وقفة قصيرة : منظر سهر الأسرة فى السجن - الذى تعد وظيفته بشكل مشفَّر وعلى نحو كلاسيكى جداً غرس إحساس بالترقب يسمح بانبعاث درامى. وهنا تتحقق بدقة متطلبات هذه الشفرة (توتر - استرخاء - توتر) : فلا تقدم معلومة تنمى الدراما (مشاركة الأسرة فى أغنية تحل محل / وتمنع كل حوار تفسيرى) ؛ إنه " وضع غير مستقر عاش على السكون ". ولكن افتقاد أى تلميح من جانب أفراد الأسرة الآخرين على ذلك الأخ الأكبر هو ذاته كافٍ للإقرار باتهامات كاس ضده ؛ والواقع الذى لا شك فيه - وكما لو أنه لم يطرح مشكلة- يبدو موثّقًا لها.

طوال زمن المشهد، يبدو التزامه بالشفرة تامًا بل ومفرطًا : فالتقليد يُقبل ويُدفع إلى حدِّه الأقصى بالنقش الفوردى (بما أن كل شىء يخطط له فالأسرة بزمرتها عند فورد موجدة هنا)، حتى فى استخدامه لصفة الغرابة فى المشهد (الإطار الساكن، لقطات المشهد المأخوذة من المقدمة عند إعادة القراءة تباينات الضوء - الظّلال القوية، وضع الشخصيات، جوقة المنشدين). ولكن هذا الالتزام عند إعادة القراءة يتبين أنه خداع. وحين نعرف أن المتهم الحقيقى ليس أحد الأخوين، فإن غياب أى حوار بينهما أو مع أسرتهما يتضمن تأثير صدمة قوية حقيقية عالية القيمة تجعل البعد الإعجازى فى إظهار لنكولن للحقيقة محتملاً. وهكذا فالمنظر منظم - وبمهارة كبيرة- وفق ضرورة جعل الشفرة (فترة الانتظار التى تشترك فيها المجموعة فى الصمت أو الغناء - حين تصبح الكلمات بلا جدوى، بل غير مناسبة) مسئولة عن مراقبة أى معلومة حول براءة المدعى عليهما. وإذا كان المشهد صامتًا فإن ذلك يرجع إلى أن أى شىء كان يمكن التصريح به سوف يؤدى حتمًا إلى اقتلاع الخداع من اللغز وإلى إفساد سحر فعل لنكولن.

(ب) الجزء الثانى من السهر فى هذه الليلة يبدأ، فيما يتعلق بلنكولن، طبقًا للنموذج ذاته : عزلة وتأمل البطل قبل الاختبار الحاسم. لنكولن فوق كرسيه الهزاز، منظوراً إليه من نافذة مكتبه، يعزف على هارب يهودى. وهذه العزلة التى تشير إلى هزيمته تتقوى بحدثين : ١- مرور دوجلاس ومارى تود أمام نافذة مكتبه فى عربة، وكلاهما ينظر إليه بتلطّف، وتلتفت مارى تود إلى دوجلاس وتقول له : " كنت تناقش خططك السياسية يا مسترد دوجلاس، فمن فضلك، استمر". ٢- يظهر القاضى فى مكتب لنكولن ويجادله بحكم خبرته الطويلة، ويقترح تسوية ذات وجهين : أن يحصل على مساعدة فى اليوم التالى من المحاكمة من محام أكثر خبرة (ويقترح دوجلاس) أو أن يوافق على الدفاع عن مذنب لينقذ الأخ الآخر. لكن لنكولن يرفض بصورة قاطعة: "أنا لست من نوع الفلاحين الذين يستطيعون فقط أن يستبدلوا الخيول فى وسط العاصفة". فى ١- تغير حجم اللقطة من اللقطة البعيدة الأولى للعربة إلى اللقطة القريبة حين تتكلم مارى تود هو حيلة إخراج لإلغاء المسافة " الفعلية "، عن طريق تغيير محور (لقطة من زاوية مرتفعة) واتساع اللقطة، لدرجة أن لنكولن يبدو كأنه فوق العربة تمامًا،

ولا تفشل حينئذ كلمات مارى تود فى الوصول إليه، فبسبب هذا القرب غير الواقعى يُجبر المشاهد على تفسير الكلمات كأنها موجهة لا إلى دوجلاس (النقيض الأبدى للنكولن) بل إلى لنكولن، وترمز محتوياتها السياسية إلى مضمون جنسى. فالجملة الحوارية : " كنت تناقش خططك السياسية يا مستر دوجلاس، فمن فضلك استمر" يمكن قراءتها كأنها : " أنا لم أستطع إطلاقًا أن أفعل ذلك معك يا لنكولن، ولا أن أضاجعك" فى وقت يشير فيه كل شىء فى سلوك وهيئة وإيماءات مارى تود إلى ضغينتها الواضحة، وإلى حديثها بوصفه إنكارًا لرغبتها الجنسية. فى مشاهد الفيلم الأخرى يحدث القمع بالتبادل بين الجنسىّ والسياسىّ (القانون بوصفه كابتًا للرغبة الجنسية وكأخلاقية طبيعية / سماوية) ولكنه يصبح هنا، وبجملة واحدة كبتًا للجنسىّ بالسياسىّ.

فى ٢- تتأكد سمات البارانويا عند لنكولن : رفضه لكل مساعدة، ولأى تسوية، ثقته الهذيانية فى نفوذه الشخصى، يقينه بأنه مختار، صرامته، الصمود أمام النهاية المريرة.

٢٢- النصر

اليوم الثانى من المحاكمة. يستدعى لنكولن كاس، شاهد الادعاء الأساسى، يرجع كاس إلى مكان وقوف الشهود فى المحكمة، وبالأسئلة التى يوجهها لنكولن إليه يجعله يكرر روايته فى اليوم السابق نقطة بنقطة فيقول : إن الفضل فى الحقيقة يرجع لضوء القمر فى طور البدر، الذى مكنّه من مشاهدة المنظر؛ والواقع أن لنكولن من أجل أن ينقذ أحد الأخوين رجع إلى شهادة كاس الأولى. ومارى تود، مثل باقى الحضور فى المحكمة، لم تفهم النقطة التى يلح عليها لنكولن للحصول على أشياء أصبحت معروفة من قبل ومكررة. ويتظاهر لنكولن بترك كاس ينصرف من جديد، وبالضبط عندما يصبح على وشك مغادرة مقصورة المحامين فى قاعة المحكمة يسأله لنكولن فجأة : " ما الذى تضمره ضد سكرب هوايت، لم قتلته ؟ " وراح يسحب التقويم من قبعته

وينشره أمامه قائلاً : " انظروا إلى صفحة ١٢ : وافهموا ما تقوله حول القمر؛ إنها تقول إنه كان فى ربعه الأول وأنه غَرُبَ عند الساعة ٢١ و١٠ بعد الظهر، أى قبل جريمة القتل بأربعين دقيقة"، ثم يوجه حديثه إلى كاس: " لقد كذبت فى هذه النقطة، وكذبت فى باقى روايتك". وانطلاقًا من هذا الموضع فصاعداً يُرهِق لنكولن كاس بالأسئلة حتى ينهار، ويعترف بصوت متقطع وحاد: "أنا لم أقصد قتله ...". وبعد حصوله على الاعتراف يلتفت لنكولن بعيداً عن ضحيته، ويوجه حديثه إلى المدّعى: "هذا هو شاهدك"، بينما المؤيدون السابقون لكاس يطوقونه على نحو مهدد.

(أ) التقويم : دال قُدِّم لأول مرة فى المشهد الذى تطلب فيه الأم من لنكولن أن يكتب لها رسالة لولديها المسجونين، وهو بالنسبة لها (انظر ١٩) دعامة بسيطة من أجل الكتابة، ثم يعاود التقويم الظهور فى اليوم الأول للمحاكمة (حيث كان على طاولة لنكولن، وبالقرب من قبعته)، ثم يظهر بعدئذ فى مشهد الليل حيث يشير إليه لنكولن بالصدفة. وأخيراً يُقدَّم كعلامة للحقيقة عند نهاية اليوم الثانى من المحاكمة، حين يسحبه لنكولن من قبعته مثل ساحر.

لدينا هنا المثال النموذجى لدال يستمر طوال الفيلم بلا مدلول، ويمثِّل لاشىء، ويكتسب مكانة علامة فى ظل مفاجأة لنكولن (يمثل التقويم دليلاً على الحقيقة بالنسبة لأى إنسان) **ولكن دون أن يصبح مؤشراً فى أى وقت**. وبالتالى فإن عملية الاستدلال الخاصة بالشىء المثير **أقصيت بالكامل** لصالح منطق نَصِّى (سيناريوهاتى) يتطلب تقديم ذلك الدال كتعبير محجوب، يشكل إخفاؤه الفعلى، وإظهاره النهائى المفاجئ، إخراجاً a mise en scéne غير منفصل عن المعنى الذى يحدثه، وعن سمة التحكم غير الواعى فى كتابته داخل نص فورد. وهو محجوب ١- فى نطاق تحقيقه لعملية كبح العنف (الجنسى / الإجرامى) فى القصة، التى تتحقق عودتها وفق بلاغة النفى، ثم ٢- لأن **مكانه** فقط هو مكان تعبير وظيفته الوحيدة هى إحداث توسط (بين الإجرامى والجريمة، وبين الأم والولدين)، وهو لذلك محكوم عليه بأن يختفى عندما يُقدَّم، وبأن يُدرج فى / يُقصى من الافتراضات التى يتحقق بها، بالواقع الفعلى الذى

يحدد إنتاج معناه، وهذا صحيح إلى المدى الذى يجب فيه أن يظل **الدال** على الحقيقة محجوبًا مادامت الحقيقة غير معلنة، وبما أنه لا يقدَّم فى أى لحظة كمفتاح لحل اللغز (قد يتضمن عملاً، وممارسة خاصة بالمعرفة، وحتى تلاعبًا، وهو ما لا يعتبر الحالة هنا). وبالتالى لا تقدم قدرات لنكولن كممارسة لفن الاستدلال البوليسى، بل كتفسير بارانويائى يعوق عمليته. ومن ثم فإن إثبات الجريمة يبدو كأنه تحقق بالقدرة الشخصية المجردة للنكولن، وبتقديم الدال باعتباره النتيجة العينية لقدراته الكلية على إظهار الحقائق.

ولكن تجلى هذه القدرة الكلية عند نهاية الفيلم، والمخلوق بالضرورة بحكم المشروع الأيديولوچى (لنكولن، بطل أسطورى يمثل القانون وضامن للحقيقة) يحدث عند نهاية سلسلة من علاقات الحضور المشترك بين لنكولن والتقويم (تقدم ثلاثة مشاهد دون معرفة ما هى علاقة لنكولن بالتقويم فيما يتعلق بالحقيقة) وبتلك الطريقة (السحرية) بعيدة الاحتمال والاعتباطية، التى يمكن قراءتها بالطرق التالية : ١- فعليًا كقدرة كلية، ٢- كصدمة قوية قصصيًا تتضمن حيلة فى كتابة فورد عن شخصية لنكولن (القدرة الكلية للنكولن، هى إذن، مضبوطة ومقيدة بالقدرة الكلية لفورد، والأخير لا يتبنى وجهة النظر الأكثر احتمالاً عن شخصيته، التى قد تظهره كأنه هو ذاته الكاشف للحقيقة وليس مجرد وسيلة كشفها)، ٣- كعجز جنسى عند لنكولن، حيث يبدو خاضعًا لقوة الدال (التقويم) وفى وضع عدم تمييز جذرى فيما يتعلق به، وعلى ذلك النحو يستطيع المرء أيضًا أن يقول إن الحقيقة تدور حول لنكولن (وليس لنكولن هو الذى يدور حول الحقيقة) وإنه ليس لنكولن من يستخدم الدال لإجلاء الحقيقة، بل الدال هو الذى يستخدم لنكولن كوسيط لتبوّء مكانة علامة الحقيقة. الطريقتان ٢، ٣ (إحداهما خاصة بكتابة الفيلم، والأخرى خاصة بقراءته : لكن وكما أعلنا فى المقدمة، نحن لا نتردد فى اقتحام النص، بل حتى فى إعادة كتابته، مادام الفيلم يشكل نفسه فقط كنص بالدمج مع معرفة القارئ) **تظهران تحريفًا للمشروع** الأيديولوچى فى كتابة الفيلم.

(ب) بمجرد كشف الحقيقة، يمطر لنكولن كاس بالأسئلة القاسية، حتى يحصل على اعترافه.

١- لنكولن يجب أن يحصل من المجرم على تأكيد لما أعلنه بالضبط ليصبح حقيقة؛ من ناحية لإنهاء القصة (إنقاذ الأخوين، وحل اللغز : ولكن هذا الحل فى الوقت ذاته اعتراف بأن اللغز كان فى واقع الأمر مجرد خدعة دبَّرها الفيلم) ؛ ومن ناحية أخرى ليتأكد أمام عيون الشخصيات الأخرى كمالك للحقيقة (ولو أنها فى الواقع كافية بالغرض بالنسبة للمشاهد - الذى يعرف من هو لنكولن- ليراه وهو يكشف الحقيقة كى يؤمن به، وبشخصيات القصة، وبأعدائه، الذين شاهدوا فشله فى اليوم السابق.. إلخ، والذين لا يستطيعون أن يقتنعوا بسهولة بكلمته). ٢- إصرار وعنف لنكولن فى هذه اللحظة يمكن قراءتهما أولاً بوصفهما الجفاف الكلاسيكى للعدل المفرط، لكن وبشكل أساسى باعتبارهما القوة الخاصية عند لنكولن (انظر ١٦)، التى يبرهن عليها حقيقة أن كاس، الذى جمَّع الفيلم بكامله حوله الفكرة المبتذلة عن الرجولة المفرطة، ينهار باكيًا حين يعترف، ويصرخ مثل طفل. ٣- هذا العنف الزائد فى رسم شخصية لنكولن أثناء كتابة الفيلم، الذى لا تدفعه احتياجات قضية لنكولن (فباستطاعته أن ينتصر بدون رعب) ولا احتياجات القصة (يستطيع كاس أن يعترف بدون مقاومة) يُظهر عدم توازن مع شخصية لنكولن المضفى عليها طابع المثال : وحتى إذا كان هذا العنف فى المؤَلَّف لا يتضمن نقداً متعمداً لشخصية لنكولن، فإنه يكشف - بزياداته النصّية (السيناريوهاتية) الخاصة- البعد القمعى الحقيقى فى الشخصية، الذى يمليه هذا المؤلَّف، ولا يبعث بطريقة ما ما يمكن أن يُهذَّب أو يقدَّس فى المشروع الأيديولوچى للفيلم.

٢٣- «نحو مصيره»

يغادر لنكولن بعد انتصاره قاعة المحكمة وحده، وينتظره أربعة أشخاص، من بينهم مارى تود ودوجلاس. تهنئه مارى تود وتنظر إليه بإغراء. ويأتى دوجلاس ليهزّ يده قائلاً : " إننى أعدك صادقًا ألاَّ أقع مطلقًا فى خطأ الاستخفاف بك مرة ثانية".

ويرد عليه لنكولن بقوله : " كلانا لن يستخف بالآخر مرة ثانية ". إنه على وشك الذهاب ولكن يُطلب منه الرجوع "المدينة تنتظر". يتحرك ناحية الباب، المضاء تماماً، ويمكن سماع الجمهور وهو يصفق استحساناً وتعويضاً عن الفشل.

(أ) لنكولن المنتصر يقدِّره أولئك الذين ارتابوا فيه : وهذا النموذج من المشاهد (تقدير البطل) ينتمي إلى سجل كلاسيكي جداً. ولكنه هنا يختلف في الطريقة التي صور بها المشهد، فآلة التصوير في وضع اللقطة منخفضة الزاوية قليلاً، والتخلّص من الجماعات، والاحتفال الرهيب بلنكولن المرهَق إلى حد ما، ونبرة الصوت التي استُدعى بها (المدينة تنتظر)، وقبل كل شيء حين يذهب لنكولن إلى عتبة الباب، ويدخل في شعاع ضوء شديد، وحين يواجه الحشد ويحييه برفع قبعته في اللقطة الأمامية ذات الزاوية المنخفضة، والإضاءة الخشنة جداً عند نهاية المشهد، كل ذلك يضع هذا المشهد في بعد مسرحي بصورة محددة جداً : التحيات خلف ستارة المسرح بعد المسرحية، الاستدعاء إلى خشبة المسرح من جانب المغنية الأولى. ولكن هذا الاستدعاء، وبالإزاحة المكانية، لا يحدث في قاعة المحكمة أمام جمهور المحاكمة بل يحدث على خشبة أخرى (الشارع، المدينة، البلد) وأمام حشد لا يُرى (لم يعد فقط حشداً لسكان سبرنجفيلد بل لسكان أمريكا) يشاهد على نحو ارتجاعي عملية المحاكمة (والمقدَّمة على نحو واضح كعمل مسرحي عن طريق ظهور الممثلين لأول مرة، والاسترجاعات، والإعادات، وموقف المشاهدين، وأجنحة المسرح .. إلخ) ليصبح تكراراً بسيطاً (في جولة محلية) لما سيلي على الخشبة الأخرى (والذي استغله الفيلم بكامله كشيء حدث من قبل ولا يستطيع أحد تجاهله) ويصبح المسرحية الحقيقية (في جولة قومية) ؛ إن هذا الاستدعاء، في واقع الأمر، هو المدخل الحقيقي لمسرح الأسطورة. وفي اللحظة التي يُكتشف فيها (ويُعترض سبيله) من جانب الآخرين بوصفه لنكولن، ويُجرَّد من شخصيته، فإنه يستطيع فقط أن يعبر عما في داخله، وأن يؤدي دوره الخاص. وهذا الاعتراض لسبيله من جانب الآخرين يشار إليه بدقة في الفيلم بالصيحة العنيفة للضوء المتألق : الإشارة إلى التعبيرية الألمانية (وحتى إلى أفلام الرعب : " نوسفيراتو") – التي يعجب بها فورد، كما نعرف جيداً– هي، إذن، إلزامية عند هذا الموضع.

(ب) يسبق اللقطات الأخيرة من الفيلم، التى ستوظف فحسب لتعميق هذا البعد التراچيدى، مشهد وداع أسرة كلاى ؛ وهو مثل كل المشاهد الأخرى مع الأسرة (كتعبير عن مكانتها عند لنكولن) معالج بأسلوب حميم، ومألوف، وبدون إجلال. مشهد سوف تختتم به القصة الدائرة المزدوجة للدَّين الرمزى الذى يربط لنكولن بمسز كلاى، وللرغبة التى تدفع كارى سوى (وكما نراها فإنها بديل لآن روتليدچ) تجاه لنكولن الذى لم يعد يحبها ؛ فى البداية تُصرّ الأم بإلحاح على أن تدفع للنكولن (أتعابه) وتعطيه بضع عملات معدنية يقبلها، ويقول : " أشكرك يا أمى، هذا كرم شديد منك " ؛ وبعدئذ تثب كارى سوى على رقبته وتقبله، وتقول : "لقد اعتقدت إننى على وشك الموت إن لم أقبلك، يا مستر لنكولن". وهذا يؤكد كل شىء فيما يتعلق بموقف كارى سوى، الذى تجاوز من قبل الشعور البسيط بالامتنان تجاه لنكولن، وأظهرها على أنها مدفوعة بالرغبة التى تجعلها، على امتداد الفيلم، " تلعب " عليه، وبالتالى فإن قبلتها له تسمح لنا بقراءتها كشكل من أشكال " التنفيس عن الرغبة " وكبديل لهزة الجماع.

(جـ) المشهد الختامى : لنكولن يودع رفيقه (وهو فى الوقت نفسه صديق حميم ومسرحى كلاسيكى وهو نوع ما من سانشوبانزا، ويقف بجواره فى عدد من مشاهد الفيلم) بقوله : " أظن أننى يجب أن أذهب إلى مكان ما ... قد يكون قمة ذلك التل ". ويخرج الصديق من الإطار (الكادر). ويعقب ذلك تهديد بعاصفة. يتسلق لنكولن التل ببطء. وتظهره لقطة أخيرة وهو يواجه آلة التصوير، بهيئة تنم عن خواء العقل، وبينما تعبر السحب المهددة بالرعد خلفية المنظر يبدأ فى قراءة " الترانيم الدينية عن معركة الجمهورية ". يغادر لنكولن الإطار. ويبدأ المطر فى السقوط بعنف، ويستمر فى اللقطة الأخيرة من الفيلم (من خلال تمثاله فى الكابيتول : مقر الكونجرس الأمريكى فى واشنطون) وتتصاعد الموسيقى.

هنا ومن جديد، الزيادات فى مؤلَّف فورد (تراكم العلامات الخاصة بالمأساوى، وبالصعود : التل - إشارة أسطورية- العاصفة، الإضاءة، المطر، الريح، الرعد .. إلخ) المكسو بكل الكليشيهات، تشكل أساس الشخصية السينمائية الممسوخة عن لنكولن كشخصية بارزة : يغادر لنكولن الإطار والفيلم (مثل نوسفيراتو) كما لو أنه أصبح من المستحيل بالنسبة له أن يأفل إلى أى مدى أطول ؛ فهو شخصية لا تطاق، لا لأن الفيلم

أصبح طويلاً أكثر مما ينبغي بالنسبة لأى فيلم بسبب المشروع الأيديولوچى، ولكن بالأحرى لأن القيود وأشكال العنف فى مؤلف فورد استغلت هذه الشخصية لأهدافها الخاصة، وأوضحت أبعادها الفاحشة والممسوخة، ولم يعد لديها ما تستخدمه منها، ولهذا تعيدها إلى المتحف.

٢٤- أثر الفيلم

بوصول القصة هنا إلى مرحلة التشبع، فإن ما يتراكم فى المشهد الأخير ليس شيئًا آخر سوى آثار المعنى، التى أعدنا دراستها من خلال قراءتنا للفيلم ككل، والتى تناولناها حتى حدِّها الأقصى؛ أى : النتائج غير المتوقعة (والتى تتناقض أيضًا مع المشروع الأيديولوچى) المقدمة بنقشٍ - لا بتوضيح مسطّح- لهذا المشروع داخل نسيج سينمائى ومعالجته بواسطة مُؤلِّف، لكى يتمكن من تحقيق المشروع بنجاح، فإنه يقلل من قيمته إلى الحد الأدنى (من الواضح أن فورد لا يتعاطف عمليًا مع شخصيته وأيديولوچية لنكولن) وهو ما يؤدى فقط إلى : تشويهات كثيرة (مثل رسم خطة نظام الخداع) ؛ وإلى إغفالات كثيرة (مثل كل تلك المشاهد، الضرورية بمنطق الجريمة المثيرة، التى أدى تقديمها فقط إلى التقليل من شأن البعد الإعجازى للقدرة الكلية عند لنكولن : المواجهة مع المتهم، وهى أقل ما يمكن توقعه من محام) ؛ وإلى تأكيدات كثيرة (مثل التجسيد الدرامى فى المشاهد الأخيرة)، وإلى الكثير من العنف النصىِّ (من أجل قمع العنف - الإعدام بدون محاكمة، والمحاكمة) ؛ كما يؤدى إلى ذلك الترتيب المنهاجى للتحدد والاختيار (على امتداد فيلم، يرغب فى الوقت ذاته فى استخدام ترقب محدد واختيار حر، بدون أن تستطيع القصة أن تجذب الانتباه بعنصر تشويق وأن تطوره) ؛ وباختصار فإن ذلك أدى إلى تلك النتيجة التى تحدّ الآن ببساطة من أثر الفيلم، كما تتيح لنا سلسلة الوسائل التى يستخدمها أن نرى القيمة التى استطاع أن يصنعها، والجهد والمنعرجات المطلوبة لإنجاز المشروع.

وهو الشىء الذى لا يستطيع چان بيير أودار إلا أن يكرره فى الخلاصة التالية، وهى نقطة انطلاق دراستنا.

١- خطاب عن القانون أُنتج فى مجتمع، يمكن فقط أن يمثله، باعتباره تعبيراً عن وممارسة للتحريم الأخلاقى لكل أشكال العنف، وفيلم فورد يستطيع فقط أن يعيد تأكيد كل التمثيلات الأخلاقية التى قدمها. وبالتالى ليس من الصعب تماماً أن نستخلص منه بيانًا أيديولوجيًا، يبدو أنه يحاول أن يزيد، وبكل براءة، من قيمة الصرامة الزائدة لأدائه، واضعًا إياها داخل قيمة غير قابلة للتغيير، وتدور على امتداد الفيلم من مشهد إلى آخر ؛ ومن السهل أيضًا ملاحظة أن هذا الكليشيه، المقدَّم بحد ذاته فى الفيلم والمؤكد عليه منهجيًا، ليس موجوداً فحسب لضمان استحسان النقش الفوردى. وبدون هذا الكليشيه الذى يزود القصة بنوع من الاستمرار الكنائى (الشخصية ذاتها يعاد تأكيدها باستمرار) - الذى تعد ضرورته علاوة على ذلك ذات عوامل تحكم متعددة، ووظيفته هى ببساطة أكبر من تقديم شخصية - يمكن الإشارة إلى "مثاليتها"، وعلى نحو أكثر ملاءمة، بالعلامات الخارجية الخاصة بالمعنى الملتزمت جداً للاختيار - قد يبدو الفيلم، والحقيقة إنه يبدو بالفعل وعلى الرغم من هذا الكليشيه، وكأنه نص عن الغموض المزعج ؛ ومن خلال انفصاماته المستمرة يضعنا فى موضع اضطرارى لقراءته، ويتطلب فهمه فى واقع الأمر :

(أ) ألاّ يدخل المرء فى اعتباره على الفور هذا البيان الملح والثابت ؛

(ب) أن يصغى المرء باهتمام لما يعلن فى تتابع المشاهد " الفوردية " الواضحة جداً، التى تدعم هذا البيان، وما يعلن فى العلاقة بين الشخصيات، التى تعد كلها تقريبا جزءً من خيال فورد الذى يشكل هذه المشاهد ؛

(جـ) أن يحاول المرء تحديد كيف استخدمت كل هذه العناصر، لاكتشاف العملية التى ينقش بها فورد هذه الشخصية فى خياله، وهى رغم المظاهر الخارجية ليست مركبة فوق " عالم " فورد، ولا تنفذ إليه مثل جسد غريب، لكنها تجد من خلال هذا النقش فى خياله مكانًا معينًا بوصفها ممثلة لقانونه ؛ لأن صانع الفيلم يرقِّى الشخصية إلى الدور المقدر فقط لمرجعه الدلالى التاريخى (الأسطورى) بقدر خضوعها للمنطق

الخيالى (الفوردى). وقد حدد هذا مدخلها الموجود سلفًا حيث كان دورها مكتوبًا من قبل ومكانها موصوفًا من قبل فى خيال فورد. يصبح أثر أسلوب فورد واضحًا فقط فى هذا الفيلم من خلال المشكلة المستخدمة فى تقديم الشخصية داخل هذا الدور، وفى أنها شغلت مكانًا كان محتلاً من قبل.

٢- إن شخصية الأم تجسد الصورة المضفى عليه طابع المثال لقانون مثالى فى خيال فورد. وعلاوة على ذلك فهى غالبًا وكما فى فيلم "مستر لنكولن الشاب"، الأم الأرملة، الحارسة لقانون الأب الميت. ومن أجلها يضحّى الرجال (الفَوْج) بسبب رغبتهم، وتحت رئاستها يحدث الاحتفال الفوردى ؛ وهذا فى الواقع يكمن فى صورة زائفة للعلاقات الجنسية تُحظر فيها كل الرغبات الفعالة. ولكن فى العلاقة المتجددة باستمرار لهذه الجماعة مع الآخر (الهنود)، وفى ازدواجية كوْن فورد، يُملِى نقش الحاجة البنيوية للقانون إرجاء للرغبة، ويفرض هذا النقش مبادلات، ويتحقق اتحاد بعنف، مُسترشداً بالفعل التوسطى للبطل (الزائف غالبًا) الذى يقدم كنقطة تقاطعه.

٣- فى "مستر لنكولن الشاب" إحدى نتائج استخدام شخصية واحدة لدورين معًا، هى أنها سوف تشمل وظيفتيهما، اللتين سوف تخلقان حتمًا بتداخلهما وتعارضهما (بقدر ما تتكفل إحداهما بالتابو الخاص بعنف الرغبة، وتكون الأخرى وسيلة لنقشه) اضطرابات وتأثيرات تتعارض مع نظام فورد، ومن الجدير بالملاحظة أن كل تأثير كوميدى يفضحهما دائمًا (لا يوجد فيلم لا يعد فيه الضحك علامة دقيقة جداً لخلل متواصل فى الكون). وضغط وظيفتيهما سوف يستخدم فى واقع الأمر فقط على مستوى خصى الشخصية (المدلول على المستوى الأيديولوچى بكليشيها المتزمت، والمكتوب فى الوقت نفسه فى لا وعى النص، باعتباره أثر المنطق الخيالى على التحدد البنائى للشخصية) وفعلها الخاصى، فى قصة محكومة بقانون مثالى فقط، بما أن ازدواجية عالم فورد جرى التخلى عنها لصالح تقابل الجمهور - الفرد. (النزاع السياسى، فى حقيقة الأمر يتدخل كتحديد ثانوى للقصة، وموضوعيًا يُحدث أثره خلف الكواليس فقط).

والواقع نحن نرى أن :

(أ) الدافع الداخلي للشخصية ينشأ مع تخلِّيها عن ملذات الحب، ويتقوّى لأنه يقاوم جاذبيته: يصبح لنكولن مندمجًا تمامًا فى الخيال ويقظًا جدًا ضد أشكال العنف والمكائد التى تحدث فى ذلك المكان، فقط لأنه يرفض الاستسلام لعروض الصداقة التى تطرحها عليه النساء باستمرار، متأثرًا بسحر يعزى فحسب إلى اعتبار خصيه.

(ب) هذا التأجيل المتطرف لرغبة البطل الجنسية سرعان ما يصبح ذات معنى، بما أنه يسمح له بأن يصبح المتذرِّع بقانون مثالى، شوّش نظامه بجريمة، ليس بوسع الأم منعها بل إنها تحاول إخمادها.

وهذا يوضح أن :

(أ) الكليشيه المتزمت الذى يشدد عليه فورد يشمل الوظيفة المحددة جدًا لترقية الشخصية إلى دورها كوسيط، بقدر ما تتيح له الملذات التى رفضها إعاقة أى محاولة للإفساد الجنسي والسياسي. وبالتالى يضمن الكليشيه، فى الوقت نفسه، مصداقية لنكولن كشخصية بارزة ووضع الشخصية كشخصية بارزة خاصة بقانون مثالى فى قصة فورد. بالقيمة الواضحة لوضعه داخل نطاق عملية خصى، يستخدم فورد الجوانب الكوميدية لتلك العملية بصورة وافية ليشير إلى مدى لامبالاته بتقديم شخصية مثقّفة، وإلى كم هو أكثر يقظة إلى النتائج المزعجة لتقديمه فى القصة: فمثلاً فى مشهد الرقص الذى تُفسِد فيه شخصيته حالة الانسجام، يتصرف أداة القانون مثل مُفسِد البهجة، ويكشف بالتالى ما حجبته حالة الانسجام فى الاحتفال الفوردى.

(ب) واقع إن الشخصية تحتل موضوعيًا مكان الأم، فتتخذ وضعها المثالى وتضطلع بمهمتها فى الوقت نفسه (بما أنه يأخذ على عاتقه مسئولية أطفالها، ويعد بإطعامهم بصورة جيدة فى المنزل الجديد الذى يصبح السجن) هذا الواقع يُحدث تحولاً غريبًا فيها، كأن هذا التكرار للأدوار يُنجز تحت العلامة الخاصة بسِر، حيث يجب على الأم (التى تعتقد أنها تفعل ذلك بالفعل) أن تواصل محاولة منع أى عنف –

حتى، وعلى نحو لا يصدق، ذلك العنف الخاص بالقانون المثالى الذى تجسده- ضد أطفالها ؛ وبالتالى تطور الجريمة التى تصورت دورها فيها إلى بعد شبه جنسى (هيتشكوكى تقريباً) لم يقدَّم إطلاقاً بحد ذاته من جانب فورد، بما أن القصة تحميها عادة من أى علاقة مع الجريمة (نظراً لأن جزءاً من وظيفتها أن تكون جاهلة بالعنف). وهذا يعاد تقديمه على نحو هزلى فى المشهد النهائى للمحاكمة، حين يُسحب الدليل الحقيقى (تقويم على فرخ من الورق تُكتب عليه رسالة حب، كان لنكولن قد خطط لكتابتها لها، فقط لتهدئة عواطفها والحصول على اعترافات منها) من قبعة لنكولن، وكان من الضرورى لإعادة ترسيخ القانون أن يقدَّم دالاً (إثبات الجريمة) مع نهاية المحاكمة، يجعله احتجابه دالاً جنسياً ؛ كما يجب بالضرورة تقديمه بواسطة الشخصية القانونية، ليلائم المنطق القصصى، بما أنه من هذا القانون المثالى بدأ حذف الفعل الإجرامى فى القصة، والتعبير عن المحرم فى العنف (وفى الملذات)، ووضع الأم بوصفها المثال على العنف الممنوع (الملذات)، واستحواذ الشعور بالذكورة على هذه الشخصية (كدال على هذه الملذات) وتقديم دليل الجريمة كما لو أنه دليل ذَكرِىٌّ لتنشأ جميعها بوضوح من البيان ذاته. وفى قصص كتلك فهذا يعنى عادة إما أن السلاح، أثر الجريمة، يعمل مثل رسالة يجب على **القانون** أن يفك شفرتها، بما أن تحريمها الفعلى هو الذى قام بكتابتها، أو أن الاعتراف يجب على المجرم أن يقدمه كبيان للمكبوت فى صيغة جنسية. والنتيجتان تكثفّان هنا، فالقانون يقدم الدليل على الجريمة (الكتابة التى تكشف المجرم) كما لو أنه شىء ذَكَرِىٌّ تقدمه كوميديا فورد مثل أرنب يُسحب من قبعة ساحر ؛ كما أن الخفة غير المحتملة التى تعامل بها فورد مع المحاكمة حتى نهايتها يمكن أن تقرأ كنتيجة مستترة، تحجب حتى النهاية السياق "الإنسانى"، وتتيح بالتالى لمنطق النقش أن يقدم هذه الخدعة كنتيجة نهائية، وعاقبة ختامية لإعادة تقنين لنكولن لدور الأم، وعودة فانتازية للقناع.

٤- الحقيقة أن تعدد عوامل التحكم فى هذا النقش لشخصية لنكولن كأداة للقانون، فى قصة فورد، بكل تمثيلات القانون ذات الطابع المثالى ومظاهره أنتجته البرجوازية، وبعيداً عن محوه على يد فورد، فقد أعلنه مؤلِّفه وشدَّدت عليه ملهاته ؛

وهذا يبين أى توازن أيديولوچى غريب يصر صانع الفيلم على القيام به، وأى تنافرات نصية غريبة يصر على استغلالها ؛ إلى حد أنه بالقيود الخيالية التى أخضع نفسه لها ؛ وبتخليه عن الشطر المعتاد فى خياله وعن النقش الملحمى بحق للقانون أحيانًا، والمتمفصل بتلك الوسيلة (الذى يحاكى أيزنشتاين فى فيلم «الخط العام») استطاع بذلك فقط أن يقدم القانون كحظر مجرد للعنف، نتيجته فحسب اتهام دائم لتأثيرات خطابه الخاصيَة. والحقيقة إنه اتهام إلى ما يعتبر الفعل الذى اختزلته شخصيته إذا لم تضرب خصومها فى أضعف نقاطهم، وهو ضعف يقدمه فورد على نحو غير صحيح دائما باعتباره قادرا على إثارة الضحك المميت. ولذلك فالعنف الفريد بل والمتطرف فى الفيلم يشمل قمعًا لعنف شفاهى يشار إليه فى مشاهد معينة (الإعدام بدون محاكمة غير الناجح) باعتباره حكمًا (قضائيًا) بعقوبة الموت وتحريمًا أخلاقيًا لا مكافئ له فيما عدا وربما عند لانج، كما يوضح المسافة التى يُبقى عليها فورد، أو بالأحرى مؤلَّفه، بينه وبين الافتراضات التى يستخدمها.

٥- وبالنسبة لصانع الفيلم، فإنه وبنوع من اللامبالاة المطلقة لتلقى تأثيراته الأسلوبية، ينتهى بأن يمارس وعلى نحو عنيد إفسادًا نصيًا، يُستدل عليه ضمنيًا وعلى نحو مفارق بحقيقة أنه فى فيلم قصد أن يكون اعتذارًا عن الكلمة، تُعطى الكلمة الأخيرة دائمًا إلى الدال الأيقونى iconic signifier، الذى عُهد به إلى فورد لتقديم التأثيرات المحددة للمعنى. وكما فى هذا الفيلم ما يُقصد أن يكون مدلولاً هو دائمًا إما الانفصال (الجنسى، الاجتماعى، الأيديولوچى) النسبى للبطل عن محيطه، أو المسافة التى يتعذر قياسها بينه وبين سلوكه، أو غياب أى قاسم مشترك بين النتائج التى يحرزها، والوسائل التى يستخدمها، والنتائج التى يحرزها خصومه (بقدر امتلاكه لامتياز الخطاب الخاصى)، وينجح فورد، فى اقتصاد الوسائل التى يستخدمها لذلك التأثير - أسلوبه يمنعه من استخدام تأثيرات الشجاعة الضمنية للشخصية، التى استطاعت أن تستمدها من مؤلَّف " مضفى عليه طابع باطنى" - فى تقديم الدال ذاته وفى الوقت نفسه بتعبيرات مختلفة تمامًا: (مثلاً، فى منظر ضوء القمر، حيث يشير ضوء القمر المنعكس على النهر فى ذات الوقت إلى محاولة الإغراء، وإلى الأنشودة

الرعوية الغابرة، وإلى النداء الباطنى "المثالى" للبطل) ؛ أو حتى فى تجديد تأثير المعنى ذاته فى سياقات مختلفة كلية (الانفصالات المكانية ذاتها للشخصية تُستخدم فى مشهد الرقص وفى مشهد القتل). ولذلك فإن نية خلق معنى، وغلق الباب أمام أى تأثير ضمنى للمعنى، وإعادة التأكيد باستمرار على هذه المعانى ذاتها يؤدّى فى الواقع - بما أن صانع الفيلم لكى يقدمها يجعل الدوال ذاتها أمرًا واقعًا على الدوام، ويحدث التأثيرات الأسلوبية ذاتها- إلى إضعافها باستمرار، وتحويلها إلى أشكال من المحاكاة الساخرة لذاتها. (مع فورد تنشأ المحاكاة الساخرة دائمًا من اتهام المؤَلَّف بفعل تأثيراته الخاصة). وبالتالى يجد المشروع الأيديولوچى نفسه مضللاً بالوسائل الأسوأ، التى قدِّمت لتحقق ذاتها (أسلوب فورد، والمنطق الجامد لخياله) وبالدرجة الأولى لفائدة تصور نصِّى حقًّا (يتحقق لا بإعلاء القيمة بعد الحدث المتعلق بنتائج متشكلة من قبل للمعنى، بل ينشأ مباشرة من النقش، المقدَّم بشكل جديد الذى تحل عقدته فى كل مشهد خاص بالشخصية فى خيال فورد) لنتائج قمع العنف: عنف، قمعه يُكتب ويتحوَّل بالتالى إلى تعويذة، تعطى لدلالاته، فى مشاهد القتل العمد والإعدام بدون محاكمة، كتباين وهمى يسهم إلى حد بعيد فى تدمير السطح الساكن على نحو خادع للنص.

*

هوامش

(١) هذا الاستخدام لكلمة النقش inscription (L'inscription بالفرنسية) الذى يرجع إلى عمل لجاك دريدا عن مفهوم الكتابة فى " نظرية الطاقم " (مجموعة تل كيل Tel Quel ١٩٦٨) يتابع فى عدد مقبل من مجلة " سكرين ". ويشير محررو " الكراسات " هنا إلى أن كل النصوص الخاصة تعتبر جزءًا من - وتنقش نفسها فى - " نص " محدد تاريخيًا (التاريخ النصِّى l'histoire textuelle) أُنتجت فى نطاقه ؛ ويتطلب قراءة نص خاصّ، من ثم وعلى السواء، فحص علاقته الفعالة مع هذا النص العام وفحص العلاقة بين النص العام وأحداث تاريخية معينة.

(٢) يتعامل محررو " الكراسات " مع الفيلم على أنه مؤلَّف ومع فورد على أنه مخرج مؤلِّف رغم أنه لم يكتب سيناريو الفيلم، وذلك حسب نظرية المؤلف أو سياسات المؤلفين، انظر مقالات أخرى فى أجزاء هذا الكتاب عن نظرية المؤلف وخصوصاً : أندرو ساريس، وبيتر وولين- م.

نظرية المؤلف

بيتر وولين

هذا الفصل أحد ثلاثة فصول تشكل كتاب بيتر وولين " العلامات والمعنى فى السينما "، وهو بيانه عن نظرية المؤلف، ووصفه لفعاليتها المنهاجية فيما يتعلق بأفلام چون فورد وهوارد هوكس، والذى أصبح موضوعاً لفحص نقدى دقيق، هنا وفى مكان آخر على السواء(*): ويطور وولين مقاربة مختلفة عن مقاربة ساريس، ليس فقط فى تغير الاتجاه الواضح نحو أسلوب شكلى وأكاديمى بدرجة أكبر، ولكن الأكثر أهمية هنا بدرجة مساوية حجته فى أن مفتاح شخصية مخرج يكمن فى " لب من المعانى، والموضوعات الفكرية" وليس فى الأسلوب أو الإخراج "الميزانسين". وهذه المدرسة الفكرية البنيوية فى نقد المؤلف هى التى يضع وولين نفسه فيها، كما أنها المدرسة التى يحاول من خلالها أن يضرب مثلاً بمقارنته بين فورد وهوكس. ومقاربته تتضمن حداً أدنى فقط من التماثل مع نقد المؤلف الفرنسى فى صيغته الأصلية، ومع كتابات ساريس أو نقاد المؤلف البريطانيين فى مجلة "موڤى" Movie. وهى مستمدة، وبدلاً من ذلك، من دراسة ذلك النوع من الأنثروبولوچيا البنيوية التى أنشأها كلود ليڤى - شتراوس ومن علم العلامات الذى طوره بيرس ودى سوسير، كما أنها مقاربة شهدت قدراً كبيراً من الاهتمام الجدالى منذ كتابة وولين لهذا الفصل فى عام ١٩٦٩ .

*

(*) من المقالات التى يتضمنها هذا الفصل من الكتاب مقالى أبرامسون ونيكولز، وهما يتناولان على وجه التحديد نظرية المؤلف البنيوية عند وولين، فى حين أن الجزء الأول من مقال هندرسون "نقد البنيوية السينمائية" المنشور فى مجلة " فيلم كوارترلى"، السنة ٢٧، العدد الأول، يقدم منظوراً آخر لمشروع وولين.

سياسة المؤلفين – نظرية المؤلف، كما يسميها أندرو ساريس– تطورت على أيدى مجموعة مترابطة على نحو غير محكم من نقاد كتبوا لمجلة "كراسات السينما" وجعلوها المجلة السينمائية الرئيسية فى العالم. وقد انطلقت المجلة من اقتناع بأن السينما الأمريكية جديرة بأن تدرس بعمق، وبأن الروائع السينمائية لم تصنع فقط على أيدى مخرجين يمثلون قشرة علوية رقيقة، وطلاءً ذهبيًا متقفًا فى الحلية المبتذلة التجارية، بل يمثلون نطاقًا كاملاً من المؤلفين، نُبذت أعمالهم من قبل وأُلقيت فى غياهب النسيان. فأولا، كانت هناك حقيقة أن الأفلام الأمريكية منعت فى فرنسا وهى تحت حكم حكومة فيشى وفى ظل الاحتلال الألمانى، ومن ثم حين ظهرت من جديد بعد التحرير جاءت بقـــوة – وبتأثير عاطفى– كانت مفتقدة بالضرورة فى البلدان الأنجلوسكسونية ذاتها. وثانيًا، كانت هناك حركة مزدهرة للنوادى السينمائية تعزى جزئيًا إلى الصلات الوثيقة الموجودة دائمًا فى فرنسا بين السينما وأهل الفكر: ويشهد على هذا المثال چان كوكتو أو أندريه مالرو. وارتبطت حركة النوادى السينمائية بسينماتيك باريس العظيم، الأثر الفنى لهنرى لانجلوا، المؤلف الكبير كما وصفه چان لوك جودار. وكانت سياسة "السينماتيك" (مكتبة الأفلام) هى عرض العدد الأقصى من الأفلام لإعادة النظر فى إنتاج الماضى وتقديم الثقافة التى تعمل على ازدهار سينما المستقبل. وقدم "السينماتيك" لعشاق السينما الفرنسيين فهمًا لا نظير له لأبعاد هوليوود التاريخية والسير المهنية للمخرجين المتميزين.

نشأت نظرية المؤلف على الأصح بشكل عشوائى ؛ ولم تُفصَّل على الإطلاق بمصطلحات مبرمجة، فى بيان رسمى أو بيان جماعى. ونتيجة لهذا، فُسِّرت وطبقت على اتجاهات عريضة ؛ وطور نقاد مختلفون مناهج مختلفة إلى حد ما داخل نطاق إطار رخو من المواقف المشتركة. هذه الرخاوة وهذا الإسهاب فى النظرية سمحا بترسيخ أشكال فظيعة من سوء الفهم، وخاصة بين النقاد فى بريطانيا والولايات المتحدة. والجهل تضاعف بمسحة من العداء للأفكار الأجنبية وميل للتقليد الساخر والكاريكاتير. ومع ذلك، أصبحت خصوبة مقاربة المؤلف هائلة، حيث أحدثت تقدمًا حتى فى المنطقة المعارضة. فمثلاً، أظهر استفتاء عفوى وضئيل القيمة بين نقاد بريطانيين،

أرشدوا إلى الاشتراك فى مشاهدة عروض استعادية لدون سجيل فى نادى السينما القومى National Film Theatre أن المخرجين الأشد نيلاً للإعجاب، من بين المخرجين الأمريكيين، هم مجموعة تضم بد بويتشر، وصامويل فوللر، وهوارد هوكس وتأتى تلك المجموعة مباشرة بعد فورد، وهتشكوك، وويلز الذين احتلوا القمة فى الاستفتاء، متقدمين على بيللى وايلدر، وچوزيف ڤون ستيرنبرج، وبريستون سترجس.

وبديهى أن بعض المخرجين المتميزين يُقدَّرون دائمًا باعتبارهم مخرجين بارزين: شارلى شابلن، چون فورد، أورسون ويلز. إن نظرية المؤلف لا تقيد نفسها بأن تنادى بالمخرج باعتباره المؤلف الأساسى لفيلم. وهى تتضمن عملية حل للشفرة ؛ وتظهر مخرجين لم يرهم أحد من قبل. ولسنوات، كان نموذج المؤلف فى السينما هو ذلك النموذج الخاص بالمخرج الأوروبى، ذى الطموحات الفنية غير المقيدة والمتحكم تمامًا فى أفلامه. وظل هذا النموذج يراوح مكانه، ويقع خلف التمييز الوجودى existential بين الأفلام الفنية والأفلام الشعبية. والمخرجون الذين بنوا شهرتهم فى أوروبا نُبذوا بعد عبورهم الأطلنطى، وأصبحوا مجهولين. وكان هيتشكوك الأمريكى يقابل على نحو سلبى بهيتشكوك الإنجليزى، ورينوار الأمريكى يقابل على نحو سلبى برينوار الفرنسى، وكذلك الحال مع فريتز لانج الأمريكى وفريتز لانج الألمانى. وقد أدت نظرية المؤلف إلى إعادة تقييم السير المهنية الثانية فى هوليوود لهؤلاء المخرجين ولمخرجين أوروبيين آخرين ؛ وبدونها فإن روائع مثل «شارع العاهرات» Scarlet Street أو " دوار" Vertigo قد لا تفهم مطلقًا. وبالعكس، أصبحت نظرية المؤلف نزاعة إلى الشك حين قدمت مخرجًا أمريكيًا أصبح خلاصُهُ فى النفى داخل أوروبا. ومن الصعب أن نجادل الآن بأن فيلم «القوة العمياء» Brute Force لم يتفوق عليه فيلم آخر لچول داسان، أو أن فيلم «العساس» Prowler مثلاً، وهو أحدث أفلام چوزيف لوزى، فيلم ممتاز بصورة واضحة.

فى الوقت المناسب، وبسبب الإسهاب فى النظرية الأصلية نشأت مدرستان فكريتان رئيسيتان بين نقاد المؤلف: هؤلاء الذين أصروّا على كشف لب من المعانى والموضوعات الفكرية، وأولئك الذين شددوا على الأسلوب والإخراج (الميزانسين) وهناك

فارق مهم هنا، سوف أعود إليه فيما بعد. ويتضمن عمل المؤلف بعداً دلالياً، وهو ليس شكلياً بصورة نقية ؛ بينما عمل المخرج، من ناحية أخرى، لا يتجاوز عالم الأداء، وتحويل نص موجود من قبل: سيناريو، كتاب أو مسرحية إلى مركب خاص من الشفرات وسبل التعبير السينمائية. وكما سوف نرى، فإن المعنى الخاص بأفلام مؤلف ينشأ بَعْدياً posterior ؛ بينما المعنى - الدلالى، وليس بالأحرى الأسلوبى أو التعبيرى- الخاص بأفلام مخرج a metteur en scéne يوجد قبْلياً a prior. وبديهى أنه فى حالات عينية لا يكون هذا الفرق محدداً دائماً. وهناك جدال حول ما إذا كان ينبغى اعتبار بعض المخرجين directors مؤلفين auteurs أم مخرجين metteurs en scène (حرفياً منظمو مشاهد - م). وعلى سبيل المثال، ومع أنه من الممكن عمل إسنادات حدسية، إلا أنه توجد بالفعل تقديرات مقنعة حتى الآن فيما يتعلق بـ راؤل وولش أو وليم وايلر كمؤلفين، إذا أخذنا مخرجين مختلفين جداً. وربما تختلف الآراء حول دون سيجيل أو چورچ كيكور. وبسبب صعوبة تثبيت الفارق فى هذه الحالات العينية، والذى يصبح فى أغلب الأحوال غائماً ؛ يميل بعض النقاد الفرنسيين، حقًا، إلى تقدير منظم المشاهد (المخرج) the metteur en scéne قبل المؤلف the auteur. وانبثقت نزعة ماكماهونية، بجماعتها المعجبين بوولش، ولانج، ولوزى، وبريمنجر، وبافتتانها بالعنف وبالنص ردىء السمعة : " شارلتون هيستون هو حقيقة مقررة فى السينما ". وبدأ ما أسماه أندريه بازان "العبادات الجمالية للشخصية" فى التشكل. وهلّل لمخرجين ثانويين قبل أن تحدَّد هويتهم ويعرَّفوا بأى معنى فعلى.

ومع ذلك بقيت نظرية المؤلف حية رغم كل الفورات النقدية الهذيانية التى ولدتها. وبقيت لأنها لا يمكن الاستغناء عنها. وقد لخص چيفرى نويل - سميث نظرية المؤلف كما تطرح الآن فى الأحوال العادية "

" إحدى النتائج الطبيعية الجوهرية للنظرية، وكما طورت، هى اكتشاف أن السمات المحددة فى عمل مؤلف ليست بالضرورة تلك السمات التى تعد وبسهولة السمات الأشد وضوحاً. ومن ثم يصبح هدف النقد كشف النقاب عن ما وراء التباينات

السطحية فى مادة العمل والتعامل مع لب صلب من الموضوعات الأساسية والمبهمة غالبًا. والنموذج الذى تشكله هذه الموضوعات ... هو ما يعطى لعمل مؤلف بنيته الخاصة، وكلاهما يحدده داخليًا، ويميز جسد عمل عن جسد عمل آخر".

هذه " المقاربة البنيوية "، كما يسميها نويل - سميث، هى ما لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة للناقد.

وحالة الاختبار لنظرية المؤلف توفرها أعمال هوارد هوكس. فلماذا هوكس، وليس، مثلا، فرانك بورزاج أو كنج ڤيدور؟ - أولاً، لأن هوكس مخرج عمل لسنوات داخل نطاق نظام هوليوود. وفيلمه الأول، «الطريق إلى المجد» Road to Glory، صنع عام ١٩٢٦ . ومع ذلك، فعلى امتداد سيرته المهنية الطويلة نال مرة واحدة فقط استحسانًا نقديًا عامًا من أجل فيلمه «الرقيب يورك» Sergeant York الذى يجرى فى زمن الحرب، والذى يكشف فحص أدق له عن أنه فيلم شاذ وغير قياسى بالنسبة للجسد الأساسى لأفلام هوكس. وثانيًا، لأن هوكس اشتغل فى كل الأنواع تقريبًا. فقد صنع أفلام غرب (ريو براڤو)، وأفلام عصابات (الوجه ذو الندبة) وأفلام حرب (السلاح الجوى)، وأفلام إثارة (النوم العميق) وأفلام خيال علمى (الشىء من عالم آخر The Thing From Another World)، وأفلامًا موسيقية (السادة يفضلون الشقراوات)، وأفلامًا كوميدية (طفل ناشئ)، وحتى ملاحم توراتية (أرض الفراعنة Land of Pharaohs). ومع ذلك فكل هذه الأفلام (وربما فيما عدا «أرض الفراعنة» الذى لم يكن هو نفسه راضيًا عنه) تظهر الهموم الفكرية ذاتها، والموضوعات والأحداث المتكررة ذاتها، والأسلوب والإيقاع البصرى ذاتهما. وبذات الطريقة التى بنى بها رولان بارت نوعًا من البشر هو الإنسان المسمى Homo racinianus يستطيع الناقد بناء إنسان هوكسىّ (نسبة إلى هوكس - م) مزود بكل القيم الهوكسية فى العالم الهوكسىّ الإشكالى.

أنجز هوكس هذا باختزال الأنواع إلى نموذجين أساسيين : دراما المغامرة، والكوميديا المجنونة Crazy Comedy . وهذا النموذجان يعبران عن وجهات النظر العكسية تجاه العالم، وعن القطبين الموجب والسالب فى الرؤية الهوكسية. ويقف

هوكس معارضًا، من ناحية، لچون فورد، ومن ناحية أخرى، لبد بويتشر. وكل أولئك المخرجين مهمومون بمسألة البطولة. وبالنسبة للبطل، كفرد، يعد الموت قيداً مطلقًا لا يمكن التغلب عليه : إنه يجعل الحياة، التى تسبقه بلا معنى، ولا معقولة. كيف، إذن، يمكن أن يوجد أى فعل فردى ذى معنى أثناء الحياة ؟ وكيف يمكن لأى فعل فردى أن يتضمن أى قيمة – تصبح بطولية– إذا لم يستطع أن يتضمن قيمة سامية، بسبب قيد الموت المخفِّض للقيمة بصورة مطلقة ؟ ويجد چون فورد الإجابة على هذه الأسئلة بوضع وتعيين موقع الفرد داخل نطاق مجتمع وداخل نطاق تاريخ، وبالتحديد داخل نطاق تاريخ أمريكى. ويجد فورد قيمًا سامية فى المهمة التاريخية لأمريكا كأمة، لجلب الحضارة إلى أرض بدائية، والحدائق إلى البرية. وفى الوقت نفسه، يرى فورد أيضًا هذه القيم ذاتها كإشكالية، ويبدأ بمساءلة حركة التاريخ الأمريكى ذاته. ويصر بويتشر، وعلى العكس من ذلك، على فردية راديكالية. "أنا لست معنيًا بصنع أفلام حول مشاعر الجماهير. إننى مع الفرد". وهو يبحث عن القيم فى مواجهة الموت ذاته : الاستعارة المكنية هى دائمًا تلك الاستعارة المتعلقة بالثور المصارع فى الساحة. والبطل ينضم لجماعة من الرفاق، ولكن ليس هناك إمكانية لجماعة متضامنة. ويقوم بطل بويتشر بتفكيك الجماعات والتجمعات الكبيرة من أى نوع إلى أفرادها المكونة لها، إلى حد أنه يواجه كل شخص وجها لوجه ؛ وتتطور الأفلام، حسب كلمات أندرو ساريس، إلى "ألعاب بوكر حرة، حيث كل شخصية تأخذ دورها بالخداع حول ما معها حتى اللحظة النهائية فى كشف الأوراق". وهوكس، على خلاف بويتشر، يبحث عن قيم سامية فيما وراء الفرد، فى التضامن مع آخرين. ولكنه، على خلاف فورد، لا يعطى لأبطاله أى بعد تاريخى، ولا أى مصير فى وقت محدد.

وبالنسبة لهوكس، العاطفة الإنسانية الأرقى هى الصداقة الحميمة بين جماعة كلها من الرجال، مغلقة على نفسها، ومكتفية بذاتها. وأبطال هوكس هم مربو ماشية، وصيادون لأسماك المارلين، وسائقون فى سباقات، وطيارون، وصيادون للحيوانات الكبيرة، يعايشون الخطر، ويحيون بعيداً عن المجتمع، معزولون عنه بالفعل بحواجز طبيعية مثل غابة كثيفة، أو بحر، أو جليد أو صحراء. ومطاراتهم مكسوة بالضباب،

والراديو مدمر ؛ وعربة البريد أو سفينة البريد القادمة لن تصل قبل أسبوع. وتحافظ جماعة النخبة بصرامة على انغلاقها. ومن الضرورى أن تمر باختبار للقدرة والشجاعة لكى تحوز القبول. وتأتى التوترات الداخلية داخل الجماعة فقط حين يترك عضو منها الآخرين يُقتَلون (المندوب السكيِّر فى " ريو براڤو "، والطيار المذعور فى «الملائكة فقط لها أجنحة») ويتحتم عليه فيما بعد أن يخلِّص نفسه من الخطيئة بفعل ما يتسم بشجاعة استثنائية، أو أحيانًا حين تهدد " النزعة الفردية " المفرطة أكثر مما ينبغى بتمزيق الدائرة المتماسكة بشدة (التنافس بين السائقين فى "الخط الأحمر رقم ٧٠٠٠"، والطيار المقاتل بين طاقم طيارى قاذفة القنابل فى "السلاح الجوى"). وأمان الجماعة هو المطلب الأول : « لديك فريق عمل مثير فى الحيل البارعة فى الجو ، وإذا كان واحد منه بحالة غير جيدة فإن الفريق يكون حينئذ وبأكمله فى وضع سىء. وإذا تخاذل واحد منه فسوف تصبح الجماعة كلها أمام موقف عصيب ». وأعضاء الجماعة مشدودون معًا بمجموعة طقوس (فى فيلم «هاتارى» يجرى تبادل للدم) ويعبرون عن أنفسهم على نحو أحادى المعنى بترديد أغنيات جماعية. وهناك مثال شهير على هذا فى فيلم «ريو براڤو». وفى فيلم «دورية الفجر» Dawn Patrol تمتد الصداقة الحميمة بين الطيارين بدرجة مساوية عبر خطوط العدو : طيار ألمانى أسير يتقرر وضعه فى المجموعة ويلتحق بالغناء الجماعى ؛ وفى فيلم «هاتارى!» يشترك صيادون من جنسيات مختلفة وفى أماكن مختلفة فى الغناء عبر نظام الاتصال البينى فى السفينة.

يفتخر أبطال هوكس بمهاراتهم الاحترافية. ويتساءلون : « إلى أى مدى يعد ملائمًا ؟ من الأفضل أن يكون ملائمًا ». ولا يتوقعون مدحًا نظير قيامهم بعملهم بصورة جيدة .. والحقيقة، لا شىء يقدم فيما عدا أن: "الأولاد أدوا كل شىء بطريقة صحيحة". وحين يموتون، يتركون خلفهم الأمتعة الشخصية الأضأل قيمة فقط، وربما حفنة من الميداليات. وقد لخّص هوكس ذاته هذه النظرة الكئيبة والفارغة للحياة :

" إنها مجرد قبول رصين بحقيقة. ففى فيلم «الملائكة فقط لها أجنحة»، وبعد موت چو، يقول كارى جرانت : "إنه لم يكن ملائمًا بصورة كافية". حقًا، ذلك هو الشىء

الوحيد الذى يُبقى الناس أحياء. وهم مضطرون إلى أن يقولوا : "لم يكن جو ملائمًا بصورة كافية، ونحن أفضل منه، ولهذا سوف نمضى قُدمًا وننجز المهمة" . ويكتشفون أنه لا يوجد بينهم من هو أفضل من جو، ولكن آنئذ يكون ذلك بعد فوات الأوان، كما ترى " .

فى أفلام فورد، يُحتفل بالموت بطقوس دينية جنائزية، عن طريق صلاة مرتجلة، وبعض المقاطع الشعرية من نوع " هل سنجتمع عند النهر ؟ " – مدرجة داخل منظومة متنامية من الأعراف الشعائرية، بالإضافة إلى حفلة الزفاف، والرقص، والمواكب. ولكن هوكس يكتفى باستمرار روتين حياة الجماعة، روتين سمتاه البارزتان هما فقط "الخطر" (هاتارى !) و"اللهو". خطر يمنح الوجود لذاعة : " فى كل وقت تكون فيه أمام فعل حقيقى، تصبح من ثم أمام خطر. وربما يكون السؤال : هل أنت حى أو لا ؟ هو الدراما الأكبر التى نعانيها ". هذه العدمية، التى لا تعنى " الحياة " فيها أكثر من أن تكون أمام خطر فقد حياتك – خطر يُقحم على نحو غير مبرر تمامًا – تزداد بالمفهوم الهوكسى لـ" اللهو " المتضمّن. وكلمة " اللهو " تبرز باستمرار على نحو غير متوقع فى مقابلات وسيناريوهات هوكس. وهى تخفى يأسه.

حين يُسأل واحد من نخبة هوكس، ويكون ذلك عادة من جانب امرأة، عن سبب مخاطرته بحياته، فإنه يجيب : " ليس لدى مبرر يمكن أن يكون مفهومًا بأى معنى. وأنا أخمّن بأننا مجرد مجانين ". أو كما يلوم فيذرز كولورادو، على نحو تهكمى، فى فيلم «ريو براڤو» : " ليس لديك حتى العذر الذى أتذرع به. نحن جميعًا مجانين ". ولكن هوكس لا يعنى بالـ "جنون" اضطراب العقل: فلا توجد شخصية من شخصياته تشبه شخصية تركى فى فيلم " الرفقاء المخلصون" لبكنباه، أو شخصية بيلى فى فيلم أرثر بن «بندقية الأعسر». ولا يوجد ذلك الإحساس بعبث الحياة الذى نجده أحيانًا فى أفلام بويتشر: فالموت عند هوكس، وكما نفهمه، هو ببساطة حدث روتينى، وليس حدثا بشعًا كما فى فيلم «ت الطويل»، أو فى فيلم «صعود وسقوط ليجز دياموند» The Rise and Fall of Legs Diamond، وبالنسبة لهوكس "الجنون" يتضمن اختلافًا، ومعنى خاصًا

بالعزلة عن العالم الاجتماعى اليومى، المعتاد. وفى الوقت نفسه، يرى هوكس العالم المألوف كعالم "مجنون" وبمغزى جوهرى إلى حد كبير جداً، بسبب خلوه من أى معنى أو قيمة. "أنا أعنى أن لديهم ردود أفعال مجنونة – ولا أظن أنهم مجانين، وأعتقد أنهم طبيعيون – وطبقًا للعادات السيئة وقعنا فى خطأ أنه يتراءى لنا أنهم مجانين". ما هو الطبيعى، وما هو غير الطبيعى ؟ يدرك هوكس، على نحو جنينى، أن معظم رجال أبطاله، بعيداً عن تجسيدهم لقيم عقلية، هم فقط زمرة متضائلة من غريبى الأطوار. فـ" نوع رجال " هوكس لا مكان لهم فى العالم.

الأبطال الهوكسيون، الذين يُبعِدون آخرين من جماعة نخبتهم الخاصة، هم أنفسهم مُبعَدون عن المجتمع ومنفيون إلى الدغل الأفريقى أو إلى القطب الشمالى. والغرباء، الناس الآخرون عموماً، تراهم الجماعة كجماهير غير مميزة. دورها هو أن تحدِّق فاغرة فاها فى مآثر الأبطال، الذين يكرهونها فى الوقت ذاته. فالجماهير تتجمع لمشاهدة حسم النزاع فى فيلم «ريو براقو»، ولرؤية العربات وهى تدور بسرعة فى السباقات فى فيلم «زئير الجماهير» The Crow Roars. والهوة بين الغريب والأبطال تفوق العداوات بين النخبة : والدليل على ذلك فيلم «دورية الفجر» أو نيلس فى فيلم «إلدورادو». والجماهير التى خلعت عنها الصفة البشرية إلى أقصى درجة من بين كل الجماهير هى جماهير فيلم «أرض الفراعنة»، المستخدمة فى بناء الأهرامات. والفيلم كان فى الأصل سيدور حول العمال الصينيين الذى يبنون " مطاراً هائلاً "، للجيش الأمريكى، ولكن انتصار الثورة الصينية أجبر هوكس على تغيير خططه. (" فكرت حينئذ فى بناء الأهرامات ؛ وظننت أنها قصة من نفس النوع "). ولكن وجود الجماهير، الخاصة بمجتمع خارجى، تهديد خفى دائم للنخبة الهوكسية، التى تقابل هذا التهديد بـ "اللهو". فالمواطنون العاديون يحوَّلون فى الكوميديات المجنونة إلى أضحوكات كوميدية، ويُسخر منهم ويُعذَّبون : الهدف الأشد وضوحًا هو مندوب شركة التأمين فى فيلم «فتاته فرايدى». ويصبح انتقام هوكس فى أغلب الأحوال مثيراً للاشمئزاز ومروعاً. وهو فى فيلم «الرقيب يورك» " لهو " بقتل ألمان ضرباً بالرصاص "كأنهم ديوك رومية"،

وفى فيلم «السلاح الجوى» " لهو " بتفجير الأسطول اليابانى. كما أن تفجير الرجال السيئين بالديناميت فى فيلم «ريو براڤو» " كان مضحكًا جداً ". وعند هذه اللحظات تنقلب النخبة على العالم فى الخارج، وتنتهز الفرصة لتصبح وحشية ومدمرة.

وإلى جانب الضغط الخفى للجماهير من الخارج، توجد أيضًا قوة علنية مهددة : المرأة. الرجل " فريسة " المرأة. والنساء يقُبلن فى الجماعة الذكورية فقط بعد جدال شديد، وتودد طقسى طويل، وتقدم تدريجى نحو العرض، وإشعال وتبادل السجائر، ويثبتن أثناء ذلك أنهن جديرات بالدخول فيها. وهن يقمن بأعمال شجاعة غير مهمة. حتى وإن كن آنئذ لسن أعضاء كاملات بالفعل. ويلخص حوار نموذجى وضعهن :

امرأة : أنت تحبه، أليس كذلك ؟

رجل (مرتبك) : نعم ... أنا أخمن ذلك ...

امرأة : كيف أستطيع أن أحبه مثلك ؟

رجل : عليك أن تنتظرى.

التيار الخفى الخاص باشتهاء المماثل لم يتبلور مطلقًا فى أفلام هوكس، وإن كان فى فيلم «السماء الضخمة» The Big Sky، على سبيل المثال، يجرى قريبًا جداً من السطح. وقد وصف هو ذاته فيلم «فتاة فى كل ميناء» Agirl in Every Port بأنه " قصة حب بين رجلين ". والرجال عند هوكس متساوون، داخل الجماعة على الأقل، بينما توجد مُطابَقَة واضحة بين النساء وعالم الحيوان، وهى أشد صراحة فى أفلام «طفل ناشئ»، و«السادة يفضلون الشقراوات»، و«هاتارى!». والرجل يجب أن يكافح للحفاظ على سيادته. والجدير بالملاحظة أيضًا أنه فى درامات المغامرة عند هوكس وحتى فى الكثير من كوميدياته، لا توجد حياة زوجية. والأبطال غالبًا كانوا متزوجين، أو على الأقل ملتزمين على نحو حميمى تجاه امرأة لبعض الوقت فى الماضى البعيد، ولكنهم عانوا صدمة غير محددة، نتيجتها أنهم أصبحوا يرتابون فى النساء منذ ذلك الحين. وموقفهم هو " لا يلدغ المرء من جحر مرتين ". ويعد هذا متناقضاً مع أفلام فورد، التى

تحوى دائمًا تقريبًا مشاهد عائلية. ولا تشكل المرأة عنده تهديدًا لأبطاله، وتقع فى مكانها الاجتماعى المخصص لها كزوجة وأم، تربى الأطفال، وتطهو، وتخيط الملابس ؛ حياة خدمة، وكدح وخضوع. وتكافأ على هذا بالنظر إليها نظرة عاطفية. بويتشر، من ناحية أخرى، ليس لديه مكانًا واضحًا للمرأة على الإطلاق ؛ فالنساء أشباح، يستثرن الحدث، وذرائع لأشكال السلوك عند الرجال، ولكن ليست لهن أهمية حقيقية فى حد ذاتهن: "المرأة، فى حد ذاتها، ليس لها أقل أهمية".

ينظر هوكس إلى الجماعة، المكونة كلها من الرجال وتعيش حياة مشتركة، على أنها شىء مطلق، ومن الواضح أنها انتكاسية جدًا. وأبطاله الإسبرطيون، فى واقع الأمر، مقزَّمون بقسوة. وهوكس كان يمكن أن يكون مخرجًا أصغر لو أنه كان غير متأثر بهذا، ولو أن دراماته الخاصة بالمغامرة كانت الخلاصة التامة لأعماله. ودعواه النهائية كمؤلف تكمن فى وجود الكوميديات المجنونة، جنبًا إلى جنب الدرامات، وعكسها. وهناك موضوعان أساسيان، ونطاق من التوتر. الموضوع الأول هو فكرة التراجع regression : الارتداد إلى الطفولة، والصبيانية، كما فى فيلم «خداع» Monkey Business، أو ارتداد إلى الهمجية : والمثال على ذلك المنظر المتكرر للشخص البالغ الذى يكون على وشك أن تسلخ فروة رأسه على أيدى أطفال مطليين بالأصباغ فى فيلمى «خداع» و«فدية الزعيم الأحمر» The Ransom of Red Chief. وببصيرة نافذة، أظهر روبين وود كيف ينبغى أن يُصنف فيلم «الوجه ذو الندبة» ضمن الكوميديات لا ضمن الدرامات : كامونت يُدرك كهمجى، أدنى من البشر، وشبيه بطفل. الموضوع الكوميدى الثانى هو فكرة عكس الجنس وعكس الدور. وفيلم «كنت عروسًا لمحارب» هو المثال الأكثر تطرفًا على هذا. والكثير من كوميديات هوكس يتركز حول نساء مستبدات ورجال جبناء وطيعين، مثل فيلمى «طفل ناشئ» و«الرياضة المفضلة للرجل» Man's Favorite Sport. وهناك مشاهد للإذلال الجنسى للرجال، مثل شد سروال المخبر الخاص سيئ الحظ فى فيلم «السادة يفضلون الشقراوات». وفى الفيلم ذاته، يُختزل الفريق الأوليمبى الرياضى إلى أشياء بليدة على وزن أغنية رائعة

لچين راسيل ؛ وتجرى السخرية من صيد حيوان كبير، مثل صيد السمك فى فيلم «الرياضة المفضلة للرجل»، وتبرز على نحو غير متوقع، ومن جديد فكرة الصبيانية : "الصبى كان الشخص الأكثر نضجًا على ظهر السفينة، وفى ظنى أنه كان كتلة من الضحك".

وبينما تظهر الدرامات سيادة الإنسان على الطبيعة، وعلى المرأة، وعلى الحيوانات وعلى الطفولى ؛ فإن الكوميديات تبيّن إذلاله، وتراجعه. ويصبح الأبطال ضحايا، والمجتمع، بدلاً من أن يكون مُبعداً ومحتقراً، يقاطع بتدفقات من مهزلة (فارْس) سخيفة إلى حد فظيع. ويمكن الجدال حقًا بأن وجهة نظر هوكس، والعالم البديل الذى يبنيه فى السينما، والكون الهوكسىّ المختلف ليسوا مصطبغين بمهارة عقلية خاصة أو بحنكة فى أمور الحياة. وهذا لا يحط من قدر قوتهم. وقد لفت هوكس الانتباه، فى البداية، بسبب النظر إليه بسذاجة على أنه مخرج أفلام حركة. ولكن، فيما بعد، اكتشف وأُظهر المضمون الفكرى الذى أوجزته. ووراء وحدات الأسلوب، ووحدات الدلالة التى ابتدعت لتبقى ؛ ثُبِّتت الأفلام بإحكام فى طبقة موضوعية من المعانى، طبقة ذات مشترك دلالى حسب صياغة اللغوى الدنماركى هيلميسلى . وهكذا فإن قدرة التعبير الأسلوبية فى أفلام هوكس أُظهرت لا لتكون مجرد شىء طارئ، بل لتصبح مترسخة فى الدلالة.

هناك شىء ما إضافى يحتاج إلى أن يقال حول الأساس النظرى لنوع البيان التفسيرى الخططى الذى أوجزته عن أعمال هوكس. فـ" المقاربة البنيوية" التى تشكل أساسه، وتحديد لب الموضوعات المتكررة لهما صلات واضحة بتطوير مناهج لدراسة الفولكلور والميثولوچيا (علم الأساطير). وفى كتابات أولريك وآخرين لوحظ أنه فى الحكايات الشعبية المختلفة تعاود الموضوعات ذاتها الظهور المرة تلو الأخرى. ويصبح من الممكن بناء معجم من هذه الموضوعات. وقد أثبت بروب، فى آخر الأمر، كيف يمكن أن تحلل دائرة كاملة من الحكايات الشعبية الروسية إلى تنويعات لمجموعة محدودة جداً من الموضوعات الأساسية (أو الانتقالات، كما سماها). والمبدأ الذى تقوم عليه الحكايات المختلفة المستقلة كان حكاية بدائية، نشأت منها كل التنويعات. وهناك نقطة

مهمة تحتاج إلى التحديد حول هذا النموذج من التحليل البنيوى. فثمة خطر، كما أشار ليڤى شتراوس، هو أنه بمجرد ملاحظة ورسم خريطة للتشابهات بين كل النصوص التى درست (سواء أكانت حكايات جن روسية أم أفلاما أمريكية) فإن هذه النصوص سوف تختزل إلى نص واحد مجرد وفقير. ويجب أن تكون هناك لحظة للتركيب ولحظة للتحليل، وإلاَّ اعتبر المنهج شكليًا، لا بنيويًا بحق. والنقد البنيوى لا يمكن أن يرتكز على إدراك التشابهات والتكرارات (الحشو، فى واقع الأمر) بل يجب أيضًا أن يشمل نظامًا للاختلافات والتقابلات. وبهذه الطريقة، يمكن دراسة النصوص ليس فقط فى شمولها (ما هو الشىء المشترك بينها جميعًا ؟)، ولكن أيضًا فى تفردها (ما الذى يميز كل منها عن الآخر؟). وهذا يعنى بطبيعة الحال أن معيار تحليل بنيوى لا يكمن فى مجموعة المبادئ أو القواعد التقليدية فى أعمال مخرج، حيث تُجمَّع التشابهات، بل فى أفلام ربما تبدو لأول وهلة أعمالاً خارج المألوف.

فى أفلام هوارد هوكس يمكن ملاحظة سلسلة تقابلات نسقية قريبة جداً من السطح، فى المقابلة بين درامات المغامرة والكوميديات المجنونة. وإذا أخذنا درامات المغامرة على حدة فربما تبدو أعمال هوكس رخوة، وتفتقر إلى الدينامية ؛ ولكن فقط عندما ندرس الكوميديات المجنونة فإن أفلام هوكس تصبح ثرية، وتبدأ فى أن تكون ذات قيمة : فبجانب كل بطل درامى ندرك شبحًا، مجردًا من السيادة، ومذلولاً، ومعكوسًا. ومع مخرجين آخرين يكون نسق التقابلات أكثر تعقيداً بكثير : فبدلاً من وجود طبقتين عريضتين من الأفلام توجد سلاسل كاملة من التنويعات المتغيرة. وفى هذه الحالات، نحتاج إلى تحليل أدوار الشخصيات الرئيسية (أبطال الأفلام – م)، لا إلى تحليل العوالم التى يعملون فيها فحسب. وأبطال حكايات الجن أو الأساطير، كما أشار ليڤى شتراوس، يمكن تفكيكهم إلى حزم من العناصر المتباينة، وإلى أزواج من التقابلات، وبالتالى فالفرق بين الأمير والفتاة – الأوزة يمكن اختزاله إلى زوجين متناقضين : أحدهما فرق طبيعى هو ذكر مقابل أنثى، والآخر فرق ثقافى هو الرفيع مقابل الوضيع. ونستطيع أن نتابع نوع العملية ذاتها فى دراسة الأفلام، ولو أننا – كما سوف نرى – سنجدها أكثر تعقيداً من حكايات الجن.

ومن المفيد علمياً أن ندرس، على سبيل المثال، ثلاثة أفلام لچون فورد، وأن نقارن بين أبطالها : ويات إيرب فى فيلم «عزيزتى كليمنتاين»، وإيثان إدواردز فى فيلم «المستكشفون»، وتوم دونيفون فى فيلم «الرجل الذى قتل ليبرتى ڤالانس». وهم جميعاً يعملون داخل عالم فورد القابل للتمييز، وتحكمهم مجموعة من التقابلات، ولكن مواضعهم داخل ذلك العالم مختلفة جداً. وأزواج التقابلات الوثيقة الصلة بالموضوع تتداخل ؛ وتُدفع أزواج مختلفة إلى المقدمة فى أفلام مختلفة. وأزواج التقابلات الأكثر صلة هى الحديقة مقابل البرية، وشفرة المحراث مقابل حد السيف، والمستوطن مقابل المترحِّل، والأوروبى مقابل الهندى، والمتحضر مقابل الهمجى، والكتاب مقابل البندقية، والمتزوج مقابل الأعزب، والشرق مقابل الغرب. وهذه التناقضات يمكن تفكيكها أيضاً. فالشرق، مثلاً، يمكن تحديده إما بأنه بوسطون أو واشنطون، كما أنه فى فيلم «الهتاف الأخير» تفكك بوسطون ذاتها إلى نقائض للمهاجرين الأيرلنديين مقابل نادى بلايموث (بلايموث كلوب)، وهؤلاء هم أنفسهم حزم من عناصر متمايزة كثيرة مثل السلتيين مقابل الأنجلو ساكسون، والفقراء مقابل الأغنياء، والكاثوليك مقابل البروتستانت، والديمقراطيين مقابل الجمهوريين وهلم جراً. وقد يبدو للوهلة الأولى أن التقابلات المدرجة آنفاً تتداخل إلى حد أنها تصبح من الوجهة العملية مترادفة، ولكن الحالة ليست هكذا على الإطلاق. وكما سوف نرى، أصبح جانب من تطور سيرة فورد المهنية هو الانتقال من تطابق بين المتحضر إزاء الهمجى والأوروبى إزاء الهندى إلى فصله وعكسه، إلى حد أن الأوروبيين فى فيلم «خريف شيين» هم الهمجيون، والضحايا هم الأبطال.

التناقض الرئيسى فى أفلام فورد هو التناقض بين البرية والحديقة. وكما أوضح هنرى ناش سميث فى كتابه الرصين " الأرض البكر "، فالتباين بين صورة أمريكا كصحراء وصورتها كحديقة سيطر على الفكر والأدب الأمريكى، ويتكرر فى روايات لا تحصى، وفى كراسات دعائية، وفى أحاديث سياسية، وفى القصص الإخبارية فى الصحف. وهو يتبلور فى أفلام فورد فى عدد من الصور اللافتة للنظر. ويتضمن فيلم «الرجل الذى قتل ليبرتى ڤالانس» صورة لزهرة الصبار، تغلف التناقض بين الصحراء والحديقة، الذى يتخلل الفيلم بكامله. ويبارى هذه الصورة المشهد الشهير فى فيلم

«عزيزتى كليمنتاين»، بعد ذهاب ويات إيرب إلى الحلاق (الذى يحول الأشعث إلى شخص متحضر)، وحيث يلاحظ عطر شجيرة صريحة الجدْى مرتين : عطر صناعى، وليس عطراً طبيعياً. هذه اللحظة تسجل نقطة تحول فى انتقال ويات إيرب من راعى بقر متجول، بدوى، همجى، مصمم على الانتقام الشخصى، وأعزب إلى رجل متزوج، مستقر، ومتحضر، وإلى الشريف (العمدة) الذى يقيم العدل.

إيرب، فى فيلم «عزيزتى كليمنتاين»، من الوجهة البنيوية، هو الشخصية الأكثر بساطة من بين الأبطال الثلاثة الذين ذكرتهم : وارتقاؤه انتقال غير معقد من الطبيعة إلى الثقافة. بينما إيثان إدواردز فى فيلم «المستكشفون» شخصية أكثر تعقيداً. ويجب أن يُعرَّف لا بتعبيرات الماضى مقابل المستقبل، أو البرية مقابل الحديقة، المتراكبة فى نفسه، بل فى علاقته بالبطلين الآخرين : سكار، الزعيم الهندى، وعائلة ساكنى المنطقة. وإيثان إدواردز، على خلاف إيرب، يظل رحَّالاً طوال الفيلم. وهو، فى بداية الفيلم، يمتطى حصاناً منطلقاً من الصحراء ليدخل منزلاً خشبياً ؛ وفى نهاية الفيلم، وبإيجاز تام، يترك المنزل ثانية ليعود إلى الصحراء، إلى التشرد. وهو يشبه سكار من نواح عديدة ؛ فهو جوَّال، همجى، وخارج على القانون : يسلخ جزءاً من فروة رأس عدوه. ولكن بديهى أنه، مثل ساكنى المنطقة، وكأوروبى، العدو المهلك للهنود. وبالتالى فإدواردز غامض : حيث التناقضات تجتاح الهوية الشخصية للبطل ذاته. وتمزق التقابلات إدواردز إلى اثنين ؛ إنه بطل تراچيدى. وصاحبه مارتن باولى قادر، مع ذلك، على حل الازدواجية ؛ ففترة الترحال بالنسبة له مرحلة فحسب، تتضمن معنى باعتبارها تعويضاً للعائلة، ورابطة ضرورية بين وطنه القديم ووطنه الجديد.

ترحال إيڤان إدواردز، مثله مثل ترحال كثير من أبطال فورد الآخرين، سَعْى، وبحث. وهناك مجموعة من أفلام فورد مبنية حول موضوع البحث عن الأرض الموعودة، وهو إعادة تشريع أمريكية لسفر الخروج التوراتىّ، الرحلة من الصحراء إلى أرض اللبن والعسل، وأورشليم الجديدة. وهذا الموضوع مبنى على تضافر زوجين من التقابلات : البرية مقابل الحديقة والمترحل مقابل المستوطن، والزوج الأول يسبق الثانى

فى الزمن. وبالتالى، فى فيلم «سائق العربة» Wagonmaster، يعبر المورمونيون الصحراء بحثًا عن وطنهم الآتى ؛ وفى فيلمى «كم كان وادِيَ أخضر» How Green Was My Valley و«الواشى» يودّ البطل عبور الأطلنطى إلى وطن آت فى الولايات المتحدة. ولكن، خلال سيرة فورد المهنية، يُعْكس مكان الوطن فى الزمن. ففى فيلم «خريف شيين» يسافر الهنود بحثًا عن الوطن الذى كانوا يملكونه يومًا ما فى الماضى ؛ وفى فيلم «الرجل الهادئ» The Quiet Man، يعود الأمريكى شين ثورنتون إلى منزل أسلافه فى إيرلندا. ورحلة إيثان إدواردز نوع من المحاكاة الساخرة لهذه التيمة : هدفه من تأسيس وطن ليس هدفًا بناءً، بل هدفًا مدمِّرا، وهو العثور على سكار وجز فروة رأسه (إذلاله – م). وبرغم ذلك يظل ثِقَل الفيلم موجهًا نحو المستقبل : سكار يحرق موطن المستوطنين، ولكنه يستبدل ونصبح واثقين من صحة كلمات مسز چورجنسين، زوجة ساكن المنطقة المجاورة حيث تقول : " يومًا ما سوف يصبح هذا البلد مكانًا جميلاً للعيش فيه". وسوف تتحول البرية، فى النهاية، إلى حديقة.

يتضمن فيلم «الرجل الذى قتل ليبرتى ڤالانس» كثيراً من التشابهات مع فيلم «المستكشفون». ويمكن أن نرصد منها ثلاثة تشابهات : البرية تصبح حديقة، ويقدَّم هذا بوضوح تام، لأن السيناتور ستودارت انتزع من واشنطون الاعتماد المالى الضرورى لبناء سدّ، يروى الصحراء ويجلب أزهاراً حقيقية، لا أزهار صبار ؛ وتوم دونيفون يقتل ليبرتى ڤالانس كما يسلخ إيثان إدواردز فروة رأس سكار ؛ ويُحرق منزل خشبى ويُسوَّى بالأرض. ولكن الاختلافات بين الفيلمين واضحة بدرجة مساوية : المنزل الخشبى يُحرق بعد موت ليبرتى ڤالانس، ويُدمَّر على يد دو نيفون ذاته ؛ إنه وطنه الخاص. والحريق يحدد تحقق أنه لن يدخل الأرض الموعودة، وأنها لا تعنى شيئًا بالنسبة له ؛ وأنه حكم على نفسه بأن يكون شخصًا ينتمى إلى الماضى، وأنه بلا أهمية فى عالم المستقبل. وبقتله ليبرتى ڤالانس فإنه يكون قد دمر العالم الوحيد الذى يستطيع، هو نفسه، أن يحيا فيه، عالم البندقية لا عالم الكتاب ؛ ويبدو كما لو أن إيثان إدواردز قد أدرك أنه بسلخه لفروة رأس سكار كان ينتحر فى واقع الأمر. ويمكننا أن نذكر أيضًا أن المرأة التى أحبت دونيفون، فى فيلم «الرجل الذى قتل ليبرتى ڤالانس»،

تزوجت السيناتور ستودارت. وأن دونيفون حين دمر منزله الخشبى (كلماته الأخيرة قبل أن يفعل ذلك كانت : " الوطن، المنزل الجميل !") دمَّر أيضاً إمكانية الزواج.

ويمكن التعبير عن موضوعات فيلم «الرجل الذى قتل ليبرتى ڤالانس» بطريقة أخرى، فرانسوم ستودارت يمثل السلطة العاقلة – الشرعية، وتوم دونيفون يمثل السلطة الساحرة للجماهير (الكاريزمية). ودونيفون يتنازل عن سحره (كاريزمته) ويتركه، بحجة ما يعد ادعاءات زائفة، إلى ستودارت. وبهذه الطريقة تتجمّع السلطة الكاريزمية والسلطة العاقلة – الشرعية فى شخص ستودارت، وبالتالى يضمن الاستقرار. فى فيلم «المستكشفون» لا يحدث هذا الانتقال، ويبقى نوعا السلطة منفصلين. وفى فيلم «عزيزتى كليمنتاين» ينضمان طبيعيا فى ويات إيرب، دون ضرورة لأى انتقال. وفى كثير من أفلام فورد الأخيرة – «الرجل الهادى»، «خريف شيين»، «حاجز دونوڤان البحرى» Donovan's Reef – يجرى التشديد على سلطة تقليدية. وجزيرة إيلاكاؤوا فى فيلم «حاجز دونوڤان البحرى» نوع من مثوى الشهداء للأبطال الذين لا وطن لهم فى فيلم «الرجل الذى قتل ليبرتى ڤالانس». وشخصية شيهيهوا فتاة دوك هوليداى فى فيلم «عزيزتى كليمنتاين» تشق، فى الواقع، إلى شخصيتين : مس لافلير، ومس ليلانى الأميرة الوطنية. إحداهما تمثل مسلية الصالون، والأخرى غير الأمريكية فى مقابل البوسطونيات المحترمات أميليا، سارة، ديدهام، وكليمنتاين كارتر. وبمعنى واسع، يعد هذا جزءاً من اتجاه عام، يمكن اكتشافه فى أفلام فورد، ليعادل الأيرلنديين، بالهنود، والبولونيزيين كجماعات تقليدية، ملتصقة بالماضى، ومعارضة للمسيرة المتجهة نحو المستقبل الأمريكى، كما أصبحت فى الواقع، ولكن باستيعاب قيم المستقبل الأمريكى كما حُلِم بها ذات يوم.

وقد يكون من الممكن، وليس لدى أنا شخصيًا شك، التوسع فى دراسة السيرة المهنية لفورد، بتفصيل شديد جداً، عندما تتحدد بأزواج من التباينات والتشابهات، على الرغم من أن استحالة الاقتباس – كما يحدث دائمًا فى نقد السينما– عائق خطير. ورأيى الشخصى هو أن أعمال فورد أكثر ثراء من أعمال هوكس، وأن هذا يتكشف

بتحليل بنيوى : فثراء العلاقات المتغيرة بين التناقضات فى أعمال فورد هو الذى يجعله فنانًا عظيمًا، وأبعد من كونه، وبوضوح، مؤلِّفًا لا جدال فيه. وعلاوة على ذلك، فإن نظرية المؤلف تمكننا من كشف مركب كامل من المعانى فى أفلام مثل فيلم «حاجز دونوڤان البحرى»، الذى تلخصه قائمة أفلام حديثة كمجرد "زوج من رجال الأسطول، اختليا بنفسيهما فى جزيرة سوث سى، وراحا يقضيان معظم وقتهما فى إثارة الضجيج". وبالمثل، تلقى نظرية المؤلف ضوءًا جديدًا تمامًا على فيلم مثل «أجنحة النسور» Wings of Eagles، الذى يدور، مثل فيلم «المستكشفون»، حول تناقض التسكع والتوطن، مع اختلاف هو أن البطل حين يذهب إلى الوطن، بعد طيران حول العالم، يتعثر فى لعبة طفل، ويسقط على درجات السلم، ويُشلّ تمامًا إلى درجة أنه لا يستطيع أن يحرك أى عضو من أعضائه على الإطلاق، حتى أصابع قدميه. وهذا هو الاختزال العبثى المروع للمستوطن.

ربما يكون صحيحًا القول بأن **المؤلِّفين** الأصغر هم من يمكن تعريفهم، حسب صياغة نويل سميث، بلب من موضوعات أساسية تظل ثابتة، دون تغير. أما المخرجون الكبار فيجب تعريفهم على أساس العلاقات المتغيرة، فى تفردهم وفى تماثلهم. وقد لاحظ رينوار ذات مرة أن مخرجًا يقضى عمره بالكامل فى صنع فيلم واحد ؛ وهذا الفيلم، الذى يُصبح تركيبه مهمة الناقد لا يشمل فقط السمات النموذجية لتنويعاته، التى تعتبر حشوه فحسب، بل يشمل أيضًا مبدأ التنوع الذى يحكمه، حيث إن بنيته الخفية هى التى تتجلى أو "تتسرب إلى السطح"، بتعبير ليڤى شتراوس، "من خلال عملية التكرار". وهكذا يكون فيلم رينوار، فى الواقع، " نوعًا من مجموعة تباديل، وتكون التبديلتان الموضوعتان عند النهايتين البعيدتين فى علاقة متناسقة، وإن كانت معكوسة، بين كل منهما والأخرى". وفى الممارسة، لن نجد تناسقًا تامًا، وإن كانت بعض التناقضات، كما لاحظنا فى حالة فورد، تُعكس تمامًا. وبدلاً من ذلك، سوف يكون هناك نوع من الالتواء داخل مجموعة التبادل، وداخل القالب، ونوع من الاستكشاف لاحتمالات معينة، توضع من خلالها بعض التناقضات فى المقدمة، وتُنبذ أو تُعكس، بينما تظل تناقضات أخرى راسخة وثابتة. والشىء المهم الذى يُؤَكَّد، مع ذلك، هو أن تحليل الجسد الكامل فقط هو ما يسمح بلحظة التركيب حين يعود الناقد إلى الفيلم المتميز.

ومن البديهى، أن المخرج ليست لديه سيطرة تامة على عمله ؛ وهذا يفسر السبب فى تضمن نظرية المؤلف لنوع من حل الشفرات، وكشف المستور. وهناك قدر كبير من السمات فى أفلام حلّلت ويتعين صرف النظر عنها باعتبارها طلاسم لا يمكن حل شفراتها بسبب " ضجيج " المنتج أو المصور، أو حتى الممثلين. ويحتاج هذا التصور لـ"الضجيج" إلى مزيد من التفصيل. إذ يقال غالبًا إن أى فيلم هو نتاج عوامل مركبة، وإنه المجموع النهائى لعدد من الإسهامات المختلفة، وإن إسهام المخرج - " عامل الإخراج " إذا جاز التعبير- هو فقط واحد من هذه الإسهامات، وبرغم ذلك فربما يكون الإسهام الوحيد الذى يحمل معظم العبء. ولست بحاجة إلى تأكيد أن وجهة النظر هذه هى بالفعل وجهة النظر المناقضة لنظرية المؤلف، وأنها ليس لها أى علاقة بها على الإطلاق. فما تفعله نظرية المؤلف هو أن تأخذ مجموعة من الأفلام - أعمال مخرج واحد- وتحلل بنيتها. وكل شىء غير وثيق الصلة بهذا، وكل شىء غير مطابق لمقتضى الحال يعد، وعلى نحو منطقى، ثانويًا، وعارضًا، وينبغى طرحه جانبًا. ومن الممكن، بطبيعة الحال، مقاربة أفلام بدراسة بعض سماتها الأخرى ؛ ونحن نستطيع أن نشاهد أفلامًا مصحوبين بالتقشف النقدى، كما يلح على ذلك أحيانًا ڤون ستيرنبرج، على اعتبار أنها مجرد عروض خفيفة (معدة للتسلية بالدرجة الأولى - م) أو مآدب مسرحية. وهذه النصوص المختلفة - تلك النصوص الخاصة بالمصور أو الممثلين- قد تفرض نفسها عن طريق الشهرة إلى درجة أن الأفلام تصبح طرسًا (لوح تعاد الكتابة عليه بعد محو ما عليه من كتابة - م) يتعذر فك مغاليقه. وهذا لا يعنى، بالطبع، أنها أفلام تكف عن الاستمرار فى البقاء أو عن أن تستميلنا أو تبهجنا أو تخدعنا، وإنما يعنى ببساطة أنها أفلام لا سبيل إليها بالنسبة للنقد. وأننا نستطيع فقط أن نسجل انطباعاتنا الخاطفة والذاتية عنها.

الأساطير، كما يشير ليڤى شتراوس، توجد مستقلة عن الأسلوب، وعن نحو الجملة أو الصوت الموسيقى، وعن رخامة الصوت أو تنافر النغمات. وتؤدى الأسطورة وظيفتها "على مستوى عال بشكل خاص، حيث ينجح المعنى عمليًا فى اقتلاعه من الأرضية اللغوية التى يحافظ على الدوران فوقها". وبعد إجراء جميع التغييرات الضرورية يصبح الأمر ذاته فيما يتعلق بفيلم المؤلِّف. "وحين ينقل مخطط أسطورى من

عشيرة ما إلى عشيرة أخرى، ويكون هناك اختلاف بينهما فى اللغة، وفى التنظيم الاجتماعى أو فى طريقة الحياة التى تجعل من الصعب التواصل مع المخطط، فآنئذ يبدأ المخطط فى أن يصبح فاقداً للخصوبة ومشوشاً". ويحدث نوع الإفقار والتشوش ذاتهما فى الاستوديو السينمائى، حين تسود صعوبات التواصل. ولكن برغم ذلك، يمكن للفيلم أن يدرك، حتى لو كان عجالة مصنوعة فى أسبوعين وبدون ممثلين أو أطقم عمل يحبهم أو يحبها المخرج، ومع منتج متطفل، وحتى وربما مع مقص رقيب يقص مشاهد حيوية. ويبدو الأمر كأن فيلماً ما هو تأليف موسيقى وليس أداء موسيقياً، وفى حين أن التأليف الموسيقى قبلى a Priori (مثل السيناريو)، فإن فيلم المؤلف يُبنى بعدياً a posteriori. ولنتخيل الوضع، إذا اضطر الناقد إلى بناء تركيب موسيقى من عدد من صيغه المتشظية والمشوهة، والمصحوبة كلها بمقاطع مرتجلة أو مقاطع مفقودة.

* * *

السينما، مثل كل الفنون الأخرى، تتضمن جانب تأليف وجانب أداء. فهناك، من ناحية القصة الأصلية، أو الرواية أو المسرحية الأصلية، وسيناريو التصوير أو السيناريو الأصلى. ورغم ذلك قام هيتشكوك وأيزنشتاين برسم مشاهد مقدماً فى شكل شريط كرتون. وهناك، من ناحية أخرى، المستويات المختلفة فى التنفيذ : التمثيل، والتصوير، والتوليف. ووضع المخرج هو وضع متغير وغامض؛ فهو يشكل، على السواء، رابطة بين التصميم والأداء، كما يمكن أن يقود أو يشارك فى كليهما. والمخرجون على اختلافهم، يميلون، بالطبع، إلى أشكال مختلفة من الإخراج. ويعزى هذا جزئياً إلى خلفياتهم : فمثلا، مانكيڤتش وفولر بدآ ككاتبى سيناريو ؛ وسيرك بدأ كمصمم مناظر، وكيكور كمخرج مسرحى، وسيجيل كمولِّف (مونتير) ومدير مونتاچ ؛ وشابلن كممثل ؛ وكلين وكوبريك كمصورين سينمائيين. كما يعتمد ذلك جزئيا أيضاً على معاونيهم : كيكور تأثر فى تصميم الألوان بهويننجين - هين Hoyningen-Huene لأنه يحترم رأيه. ومعظم المخرجين، داخل نطاق قيود، يستطيعون اختيار من يعملون معهم.

ما توضحه نظرية المؤلف أن المخرج ببساطة ليس تحت إمرة أداء نص موجود من قبل، وأنه ليس، ولا يحتاج إلى أن يكون، مجرد منظم مشاهد metteur en scene (فى الجزء الثانى من هذا الكتاب يجرى نقاش وتوضيح فى أماكن كثيرة لهذا المصطلح الملتبس الذى ترجم ربما خطأ وبصورة قطعية إلى "مخرج" منذ زمن طويل وأصبح هذا الخطأ شائعاً، وقد تكون صيغة "منظم مشاهد" وصيغة " تنظيم المشاهد " هى الأقرب للصواب فى حالات كثيرة، باعتبار الأخيرة عملية من عمليات أخرى يقوم بها المخرج – م). وقد سئل دون سيجيل منذ وقت قريب فى مقابلة تليفزيونية عمَّا أخذه من قصة هيمنجواى القصيرة فى فيلمه «القتلة» فأجاب بأن: " الشيء الوحيد الذى أخذه منها هو المادة الحفازة catalyst، حيث يُقتل رجل على يد شخص لا يحاول الهرب ". والكلمة التى اختارها سيجيل – المادة الحفازة– لا يمكن أن تفوقها كلمة أخرى. فالأحداث والوقائع المنفصلة فى السيناريو الأصلى أو الرواية الأصلية يمكن أن تؤدى عملها كمادة حفازة ؛ إنها العوامل التى تقدم إلى ذاكرة المؤلف (الواعية أو غير الواعية) وتتفاعل فيها مع الموضوعات والأفكار المميزة لعمله. فالمخرج لا يخضع نفسه لمؤلف آخر، ومصدره فقط هو نص مسبق يوفر له المواد الحفازة، والمشاهد التى تلتحم مع همومه الخاصة لتقديم عمل جديد بصورة جذرية، وبالتالى، فإن عملية الأداء الجلية، والمعالجة الخاصة بموضوع، يحجبان الإنتاج المستتر لنص جديد تماماً، هو إنتاج المخرج باعتباره مؤلفاً.

ومن الممكن بطبيعة الحال تقييم الأداءات على ذلك النحو، والاتفاق مع أندريه بازان على أن " هنرى الخامس " Henry V لأوليڤييه فيلم عظيم، وأداء عظيم، وترجمة لمسرحية شكسبير الأصلية إلى السينما. والمخرجون الكبار (يستخدم وولين هنا فى هذا الحكم المصطلح الفرنسى الإشكالى من جديد – م) لا ينبغى الانتقاص من قدرهم ببساطة بحجة أنهم ليسوا مؤلفين : ومنهم مثلاً، ڤينسنت مينيللى وستانلى دونين. والأكثر من ذلك، أن العملية ذاتها يمكن أن تحدث كما جرى فى التصوير الزيتى : فالمخرج يمكن وبتعمد أن يركز تماماً على الأبعاد الأسلوبية والتعبيرية فى السينما. ويقول، كما قال جوزيف ڤون ستيرنبرج عن فيلم «المغرب» إنه اختار عمداً قصة سخيفة

لدرجة أن الناس لن يذهلها اللعب بالضوء والظل فى التصوير. وهناك بعض المشاهد الرائعة لبسبى بيركيلى Busby Berkeley خالية من أى شكل من الاعتماد على السيناريو: والحقيقة أنه فى أغلب المرات، يعهد إلى مخرج آخر ما بمهمة اختيار الممثلين من خلال الحبكة والحوار. وفضلاً عن ذلك، ليس هناك شك فى أن الأفلام الأعظم لن تكون ببساطة أفلام المؤلِّف بل أفلاماً رائعة على المستوى التعبيرى والأسلوبى أيضًا : «صعود لولا» (ماكس أوفلس، ١٩٥٥– م)، Shin Heike Monogatari "قصة من شين هايك" (ميزوجوشى، ١٩٥٥– م)، " قواعد اللعبة" (چان رينوار، ١٩٣٩– م)، La Signora di Tutti "السيدة دى توتى" (ماكس أوفلس، ١٩٣٤– م)، Sansho Dayu "سانشو حاجب المحكمة" (ميزوجوشى، ١٩٥٤– م)، "العربة الذهبية" (چان رينوار، ١٩٥٣– م).

تتركنا نظرية المؤلف، كما تفعل كل نظرية، مع احتمالات وأسئلة. ونحن نحتاج إلى تطوير نظرية أبعد بكثير عن الأداء، وعن الأسلوبى، وعن نماذج اتصال متدرجة وليس عن نماذج تواصل مشفرة. ونحتاج إلى بحث وتحديد، وإلى أن نبنى نقدياً أعمال عدد هائل من المخرجين ممن فهموا حتى الآن بصورة غير تامة. ونحتاج إلى بدء مهمة مقارنة مؤلف بمؤلف. وهناك عدد ما من المشكلات الخاصة البارزة : علاقة دونين وآرثر فريد، أفلام بويتشر خارج دائرة الرناؤن Ranaown، علاقة ويلز بتولاند Toland (و- ربما علاقته الأكثر أهمية- بوايلر) أفلام سيرك خارج دائرة الروس هانتر Ross Hunter، الهوية التامة لوولش أو ويلمان، حل شفرة أنتونى مان. علاوة على انتفاء وجود مبرر لعدم تطبيق نظرية المؤلف على السينما الإنجليزية، التى ما تزال غير متبلورة بصورة تامة، وغير مصنَّفة، وغير مفهومة. ونحن لا نحتاج إلى كتابين أو ثلاثة عن هيتشكوك وفورد بل نحتاج إلى كتب كثيرة، كثيرة جداً. كما نحتاج أيضًا إلى مقارنات مع مؤلفين فى الفنون الأخرى : فورد مع فينمور كوبر Fennimore Cooper، مثلاً، أو هيتشكوك مع فوكنر. إن المهمة التى شرع نقاد " كراسات السينما " فى القيام بها ما تزال بعيدة عن لحظة اكتمالها.

*

سينما الشعر

بيير باولو بازولينى

موقف بازولينى يمضى فى اتجاه مختلف تمامًا عن اتجاه كتابات ميتز الأولى، بتوجه أقل نحو تركيبية كبيرة فى قواعد السرد وبتوجه أكثر نحو منهاجية لاكتشاف الاستراتيچيات الأسلوبية فى سينما الشعر. ويمكن الرجوع إلى قراءة نقدية جدًا لاستراتيچية بازولينى فى مناقشة ستيفين هيث للسيميولوچيا وكتابات كريستيان ميتز فى مجلة "سكرين "(١). وهيث منزعج على الأخص من أفكار بازولينى عن قوة التعبير، التى يبدو أنها تقوّض الحد الفاصل بين السينما والواقع: "السينما نظام علامات تتوافق سيميولوچيته مع سيميولوچيا محتملة لنظام علامات الواقع ذاته"(٢). وهناك فرق بين معادلة السينما بالواقع (عن طريق " النسخ الآلى "، مثلاً) وتناغم نظم علاماتها الخاصة. وبتشبيهه السينما بالأحلام والذاكرة، يشير بازولينى إلى اتساع "الواقع" الذى يشير إليه. ويبدو، فى حقيقة الأمر، أنه يقترح اشتراك نموذج التواصل السينمائى فى خصائص مع العملية الأولية للاوعى ومع "وحدة الذاكرة" أو مع قواعد علاقة داخل نظام بيئى(٣).

---

(١) انظر : "Film / Cinetext / Text"، مجلة سكرين Screen، السنة الرابعة عشرة، العددين الأول والثانى (ربيع وصيف ١٩٧٣). ويتابع هيث هذا المقال بمقاله "The Work of Christian Metz"، فى العدد الثالث من المجلة ذاتها والسنة نفسها (خريف ١٩٧٣).

(٢) انظر:

Pasolini on Pasolini, Oswald Stack, ed. Bloomington and London, Indiana Univ. Press, 1969.

(٣) من أجل تطوير أكثر تفصيلاً لما قد تشبهه استعارات بازولينى الدينية على أساس نظرية النظم انظر :
Steps to an Ecology of Mind, Gregory, Bateson (New York : Ballantine, 1972),
وعلى الأخص الفصل بعنوان "Form, Substance and Difference" .

وهذا الشكل من التشابه داخل نطاق عمليات التواصل لا يحتاج إلى التفكير فيه باعتباره هوية الأشياء : فبازولينى لا يطوى السيميولوچيا بدرجة كبيرة جداً داخل شكل جديد من "احترام الواقع" عند بازان (الذى تصبح العلامة فيه متطابقة مع ما تشير إليه) عندما يقترح أن نموذج تواصلنا للسينما لا يمكن أن يرتكز على تلك الصيغة من السيميولوچيا المستمدة من علم اللغة البنيوى (والقائمة على السمات ذاتية الدلالة denotative والرقمية للغة)، بل يجب أن يرتكز على سيميولوچيا أكثر شمولاً بمعنى الكلمة وقابلة للمقارنة بنوع النظرية التى تصف التواصل القياسى والرقمى داخل نظام مفتوح.

*

[قرأ بييرباولو بازولينى هذا النص فى يوليو ١٩٦٥ فى مهرجان السينما الجديدة الأول فى بيزارو. والصيغة المنشورة هنا مأخوذة من الترجمة الفرنسية التى قامت بها مارين دى ڤيتيمو وچاك بونتيمب، والتى نشرت فى العدد ١٧١ من مجلة " كراسات السينما " عام ١٩٦٥].

أعتقد أنه من الآن فصاعداً لم يعد من الممكن أن نبدأ حديثًا عن السينما كلغة دون أن نأخذ فى الاعتبار على الأقل مصطلحات السيميولوچيا. والحقيقة أن المشكلة، إذا أراد المرء توضيحها باختصار، تظهر على النحو التالى: بينما تنشئ اللغات الأدبية إبداعاتها الشعرية على أساس أعرافىّ للغة أداتية instrumental، شائعة تماماً بين كل من يتكلمون، تبدو اللغات السينمائية غير مؤسسة على أى شىء مثل هذا. وفيما يتعلق بأساسها الفعلى، فهى لا تتضمن لغة، هدفها الأول، هو التواصل. وبالتالى تبدو اللغات الأدبية على الفور، وفى الممارسة، كشىء متميز عن الأداة الخالصة والبسيطة التى تحقق التواصل ؛ فى حين أن التواصل عن طريق السينما يبدو اعتباطيًا ومراوغًا، بدون ذلك الأساس الأداتى المستخدم بصورة طبيعية.

الناس يتواصلون بالكلمات، لا بالصور ؛ وهذا هو السبب فى ضرورة ظهور لغة خاصة للصور كتجريد خالص واصطناعى.

وإذا كان هذا الاستنتاج صحيحًا، كما ينبغى أن يكون، فإن السينما، من حيث الجوهر، لا يمكن أن توجد، أو أنها فى أقل تقدير قد تكون فقط مسخًا، وسلسلة من العلامات عديمة المعنى. وتتصور السيميولوچيا نظم علامات على نحو محايد : فهى تتحدث، مثلاً، عن " نظم علامات لغوية "، لأن هذه النظم موجودة ؛ ولكن ذلك فى واقع الأمر لا يستبعد بأى حال الإمكانية النظرية لنظم علامات أخرى، وعلى سبيل المثال نظام علامات بواسطة الإيماءات، المزيد منها يصبح مكملاً للغة اللفظية. والحقيقة، أن الكلمة (وهى علامة لغوية) إذا نطقت مصحوبة بتعبير وجه محدد فإنها تأخذ معنى محدداً، وإذا نطقت مصحوبة بتعبير آخر فإنها تأخذ معنى آخر، وربما حتى المعنى العكسى (خصوصاً إذا كان المتحدث من مدينة نابولى). والكلمة التى تتبعها إيماءة لها معنى ما، فإذا تبعتها إيماءة مختلفة فإنها تعنى معنى آخر .. إلخ.

هذا النظام للعلامات عن طريق الإيماءات، الذى يرافق، فى الممارسة، نظام العلامات اللغوية بوصفه مكملاً له، يمكن عزله كنظام مستقل ليصبح موضع دراسة.

ويستطيع المرء حتى أن يفترض، مجرد افتراض، وجود نظام علامات فريد بالإيماءات كوسيلة فريدة للتواصل بالنسبة للإنسان (وبالجملة : الصم والبكم من أهل نابولى) : ومن ذلك النظام الافتراضى للعلامات البصرية تستمد اللغة أساس وجودها وإمكانية السماح بتكوين سلسلة من النماذج الأصلية بصورة طبيعية.

ومن البديهى أن هذا قد يظل لا أهمية له. لكن يجب علينا أن نضيف فوراً أن المتلقِّى المستهدف للمنتج السينمائى معتاد بصورة مساوية على واقع "مقروء" بصريًا، أى واقع يبقى على حوار مع الواقع المحيط به، والذى يستخدم بوصفه البيئة الخاصة بجماعة، يمكن تلمسها حتى فى التجلى الخالص والبسيط لسلوكها، وعاداتها. وواقع السير منفرداً فى الشارع، حتى وآذاننا مسدودة، يشكل حواراً مستمراً بيننا وبين بيئة تعبر عن نفسها بتوسط الصور التى تكونها : ملامح وجوه المارة، إيماءاتهم، علاماتهم،

أفعالهم، صمتهم، تعبيراتهم، استجاباتهم الجماعية (الناس التى تنتظر عند الضوء الأحمر لإشارات المرور، والحشد المتجمع حول حادث عابر فى الشارع أو حول نصب أو مبنى تذكارى) ؛ علاوة على علامات المرور، ومؤشرات عقارب الساعة ولوحات تسجيل حركات المصاعد وملتقى الطرق الدائرى الذى يتخذ فيه السير وجهة واحدة ضد اتجاه عقارب الساعة، كل تلك الأشياء فى مجملها محملة بالمعانى وتعبر عن "خطاب" أعجم بوجودها الفعلى.

ولكن هناك المزيد : عند الإنسان، يعبر عن عالم داخلى بصورة ذات معنى، سوف نفترض من ثم أنه يُعبَّر عنها، وبالقياس، بالمصطلح " صور - علامات ". **وهذا العالم هو عالم الذاكرة والأحلام.**

كل محاولة للتذكر هى سلسلة من " صور- علامات "، أى أنها فى المقام الأول مشهد سينمائى. (أين رأيت هذا الشخص ؟ انتظر ... أظن أننى رأيته فى زاجورا" - صورة زاجورا بنخيلها الأخضر وتربتها القرنفلية - ... السير مع عبد القادر ...- صورة عبد القادر والشخص محل التساؤل يسير خلف مخيم القاعدة الأمامية الفرنسية ... إلخ). وبالتالى، تكون كل الأحلام سلسلة من صور - علامات لها كل السمات المميزة للمشهد السينمائى : اللقطات القريبة، اللقطات البعيدة ... إلخ.

وباختصار، هناك عالم معقد كامل من الصور ذات المغزى - مكون من الكثير من الإيماءات ومن كل أنواع العلامات القادمة من البيئة، شأنه شأن الذكريات أو الأحلام - يفترض أنه الأساس " الأداتى " للتواصل السينمائى، ويسبق وجوده التواصل السينمائى.

وهنا، لابد أن نبدى على الفور ملاحظة هامشية : بينما تعتبر وسائل التواصل الشعرى أو الفلسفى منجزة من قبل إلى أبعد حد، وتشكل بحق نظامًا معقداً من الوجهة التاريخية وصل إلى حالة النضج - فإن وسائل التواصل البصرى، على مستوى اللغة السينمائية، تعتبر أعجمية، وغريزية. والحق أن الإيماءات، والواقع المحيط، هما إلى حد كبير مثل الأحلام وآليات الذاكرة، يعتبران نظامًا قبل إنسانى بالفعل، أو على

الأقل على حدود الإنسانية – وهو على أى حال نظام قبل قواعدى وحتى قبل تشكلى (أى لم يتحدد شكله بعد – م). (الأحلام ظاهرة لا وعى، باعتبارها آليات مقوية للذاكرة؛ والإيماءة علامة أساسية تماماً، .. إلخ).

الأداة اللغوية التى تؤسس بها السينما هى، إذن، أداة ذات نموذج لا عقلانى. وهذا يفسر الطبيعة الفنية العميقة للسينما، كما يفسر أيضاً طبيعتها الواقعية بصورة مطلقة وحتمية، ودعونا نقول أيضاً يفسر مكانتها الموضوعية.

كل لغة تدون فى قاموس، غير كامل وإن كان مضبوطاً، لـ نظام – علامة خاص ببيئتها وببلدها. ويشمل عمل الكاتب أخذ كلمات من هذا القاموس، كما تؤخذ أشياء مرتبة من صورة، واستخدامها بطريقة خاصة – خاصة بقدر ما تكون دالة فى الموقف التاريخى للكاتب وفى تاريخ هذه الكلمات ذاتها. وتكون النتيجة زيادة فى تاريخية الكلمة، أى فى نمو معناها. ولو أن عمل هذا الكاتب انتقل إلى الأجيال التالية فإن "استخدامه الخاص للكلمة" سوف يسجل فى القواميس المستقبلية كاستخدام محتمل آخر للكلمة.

إن تعبير، وابتكار الكاتب يضافان، بالتالى إلى التاريخية، أى إلى واقع اللغة : فهو يستخدم اللغة ويوظفها على السواء كنظام لغوى وكعرف ثقافى. ولكن هذا العمل يوصف، على النحو المحدد المعانى الكلمات كما يلى: إنه توسع جديد فى المعنى الخاص بعلامة، وجدت مصنفة فى القاموس، وجاهزة للاستخدام.

وبالمقابل، فعمل صانع الأفلام، رغم تشابهه من حيث الجوهر مع عمل الكاتب، فهو مع ذلك أكثر تعقيداً بكثير.

فلا يوجد بالفعل قاموس للصور. ولا توجد صور مُصنَّفة وجاهزة للاستخدام. وإذا رغبنا، مصادفة، فى تخيّل قاموس فإنه يتعين علينا تصور **قاموس غير محدود**، بالضبط مثل قاموس الكلمات المحتملة الذى يظل غير محدود.

ليس لدى المؤلف في السينما قاموس بل احتمالات بغير حدود. وهو لا يأخذ علاماته، وعلامات صوره من صورة ما أو حقيبة ما، بل من هيولى، حيث يوجد فقط تواصل آلى أو فنى فى حالة إمكانيه، ذات ظلال. وهكذا، يوصف عمل صانع الأفلام، وعلى النحو المحدد لمعانى الكلمات، بأنه ليس عملاً واحداً بل عملين. إذ يتوجَّب عليه أولاً أن يستمد الصورة - العلامة من هيولى، ويجعلها محتملة وينظر إليها باعتبارها مصنفة في قاموس لـ الصور - العلامات (الإيماءات، البيئة، الأحلام، الذاكرة) ؛ ثم يتوجب عليه بعدئذ أن ينجز العمل الفعلى للكاتب، أى أن يثرى هذه الصورة - العلامة ذات الشكل الخارجى بتعبيره الذاتى. وبينما يعدّ عمل الكاتب اكتشافاً جمالياً، فإن عمل صانع الأفلام اكتشاف لغوى أولاً واكتشاف جمالىّ ثانياً.

صحيح أنه بعد نحو خمسين عامًا من السينما، ترسخ نوع ما من قاموس سينمائى، أو بالأحرى عرف، لديه هذه الصفة الغريبة، وهو أسلوبىّ قبل أن يكون قواعدياً.

ودعونا نتخيل عجلات قطار تدور بين سحب من البخار. هذه (الصورة - م) ليست تركيباً، بل وحدة أسلوبية. وهذا يسمح لنا بافتراض أن السينما، انطلاقًا من جميع الأدلة، لن تحقق مطلقًا معيارية قواعدية حقيقية تصبح خاصة بها، بل ستحقق، إذا جاز القول، قواعد أسلوبية، فى كل مرة يصنع فيها صانع أفلام فيلمًا، يتعين عليه أن يكرر العملية المزدوجة التى تحدثت عنها ؛ وأن يكتفى، كقاعدة، بكمية معينة غير محسوبة من وسائل التعبير، المولّدة كوحدات أسلوبية، والتى تصبح تراكيباً.

وبالتعويض عن ذلك، لا يتعين على صانع الأفلام أن يتعامل مع عرف أسلوبى عمره قرون، بل يتعامل مع عرف عمره فقط عقود من الزمان : وهو عمليًا ليس لديه تقاليد يتعين عليه أن ينقضها، معرضًا نفسه بذلك لخطر فضيحة بالغة. و" إسهامه التاريخى " فى الصورة - العلامة يُستحضر بـ صورة - علامة قصيرة الأجل جداً.

وربما، لهذا السبب، يوجد الشعور بهشاشة السينما : فعلاماتها القواعدية جزء من عالم يستنزف زمانياً فى كل مرة. فملابس "الثلاثينيات" وعربات "الأربعينيات".. إلخ

هى " أشياء " كثيرة جداً، بلا دراسة أو تعليل لأصولها وتاريخها، أو على الأقل أن دراسة أو تعليل أصولها وتاريخها يوجد فقط متوافقًا مع نظام كلمات.

ومعنى الكلمات يلائم التطور، الذى يوجِّه طراز الملابس الإبداعى أو تصميم العربات. والأشياء، بدورها، غير قابلة للاختراق : ولا تسمح بتعديل وتقول بنفسها فقط ما هى عليه فى تلك اللحظة. والقاموس المتخيل الذى يصنِّفها فيه صانع الفيلم، فى سياق المرحلة الأولى من عمله، ليس كافياً لإعطائها خلفية تاريخية، ذات مغزى بالنسبة لكل شىء، الآن وإلى الأبد. وهكذا يلاحظ المرء حتمية معينة فى الشىء الذى يصبح صورة سينمائية. ومن الطبيعى أن هذا ينبغى أن يكون كذلك، لأن الكلمة (العلامة اللغوية) التى يستخدمها الكاتب غنية بتاريخ ثقافى، شعبى وقواعدى كامل، بينما صانع الفيلم الذى يستخدم صورة - علامة يعزلها تماماً، فى تلك اللحظة نفسها، عن الهيولى الصامت للأشياء - بالرجوع إلى القاموس الافتراضى لمجتمع يتواصل بواسطة الصور.

وبكلمات أكثر دقة : إذا كانت الصور أو الصور- العلامات غير مصنَّفة فى قاموس، وإذا كانت غير منظمة بقواعد، فإنها تشكل، رغم ذلك، تراثًا مشتركًا. وقد رأينا جميعا وبأنفسنا القاطرة، محل تساؤلنا، بعجلاتها وقضيب دفعها. وهى تنتمى إلى ذاكرتنا البصرية وإلى أحلامنا. وإذا رأيناها فى الواقع، فإنها " تروى لنا شيئًا ما".. وظهورها فى أرض صحراوية يروى لنا، مثلاً، إلى أى مدى يعتبر عمل الإنسان مثيراً للمشاعر، وإلى أى مدى تعتبر قوة المجتمع الصناعى عظيمة - ومن ثم قوة الرأسمالية- فى أن تضيف بهذه الطريقة مساحات جديدة قابلة للاستغلال، كما أنها، فى الوقت ذاته، تروى للبعض منا أن المهندس إنسان يستخدم مواهبه، وهو رغم كل شىء، ينجز عمله بشرف، لمنفعة المجتمع الذى يصبح على ما هو عليه، حتى لو كان مستفيدوه يحددون هوياتهم به .. إلخ. والقاطرة شىء، وكرمز سينمائى محتمل، يمكن أن تروى كل هذا بالتواصل مباشرة معنا، أو بالتواصل على نحو غير مباشر - فيما يتعلق بالتراث البصرى المشترك- مع آخرين.

وهكذا، فالواقع إن " الأشياء العجماء " لا تحيا : كل الأشياء تكون ذات معنى كاف بطبيعة الحال كي تصبح علامات رمزية. وهذا هو السبب فى أن عمل صانع الفيلم منطقى فى المرحلة الأولى. فهو يختار سلسلة من أشياء، أو أحداث، أو مناظر طبيعية أو أشخاص كتراكيب (علامات للغة رمزية)، إذا كان لها تاريخ قواعدى فإنه يُمنح لها فى هذه اللحظة الدقيقة - كما فى نوع من حدث يُرتَّب بالاختيار وعن طريق المونتاچ- ومع ذلك، فإنها تملك تاريخًا قبل قواعدىّ، وهو بالفعل تاريخ طويل وكثيف.

وخلاصة القول، كما تنسب فى أسلوب الشاعر، حقوق حرة إلى ما يعتبر قبل قواعدىّ فى العلامات المنطوقة، فإنه فى أسلوب صانع الفيلم، سوف تنسب حقوق حرة إلى ما هو قبل قواعدىّ فى الأشياء. وهذه طريقة أخرى لقول ما سبق أن قلته، وهو بالتحديد أن السينما ذات طبيعة فنية بسبب الصفة الأولية فى نماذجها الأصلية (أعنى، ومن جديد، الرصد المعتاد ومن ثم اللاواعى للبيئة، الإيماءات، الذاكرة، الأحلام) وبسبب التفوق الجوهرى للصفة قبل القواعدية للأشياء بوصفها رموزًا للغة البصرية.

ولابد أن نضيف أن صانع الفيلم، فى سياق عمله التمهيدى والجوهرى، وهو العمل المشكل لقاموس، لن يكون قادراً على جمع مصطلحات مجردة.

وربما يكون هذا هو الفرق الأساسى بين العمل فى الأدب والعمل فى السينما. فالميدان اللغوى والقواعدى لصانع الفيلم يُنشأ بالصور. والصور الآن هى دائمًا صور عينية (وفقط يستطيع المرء أن يفهم الصور - الرموز عن طريق بصيرة تحتاج إلى آلاف السنين، حتى تمر بتطور شبيه بتطور الكلمات- أو على الأقل، أن تتجذر، وتتحدد على نحو أصيل، وتصبح مع الاستخدام مجردة). وهذا هو السبب فى أن السينما الآن لغة فنية لا لغة فلسفية. ويمكن أن تكون حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقى، ولكنها ليست تعبيراً مفاهيميًا مباشراً.

هذه هى الوسيلة الثالثة لإثبات الطبيعة الفنية العميقة للسينما، وتأكيد قوتها التعبيرية، وقدرتها على تجسيد الأحلام، أى على صفتها المجازية من حيث الجوهر.

وخلاصة القول، إن كل هذا ينبغى أن يوحى بأن لغة السينما هى جوهرياً " لغة الشعر".

على عكس ذلك تماماً، وتاريخياً، وفى الممارسة، وبعد عدة محاولات مجهضة، فالعرف السينمائى الذى تشكَّل يبدو كأنه عرف " لغة النثر "، أو على الأقل، عرف "لغة النثر القصصى ".

لكن فى الواقع، وكما سنرى، فهذا النثر نثر متميز وغامض تماماً، بقدر عدم القدرة على التخلص من العنصر الأساسى اللاعقلانى فى السينما. والحقيقة أن السينما، فى اللحظة الفعلية، حين كانت تؤسَّس كـ" تقنية " جديدة أو " نوع " جديد من التعبير، كانت مطروحة أيضاً كتقنية جديدة أو نوع جديد لعرض يساعد على الهروب من الواقع، ويستفيد من عدد من المستهلكين، لم يتخيله أى وسيط آخر للتعبير. وهذا يعنى أن السينما خضعت لانتهاك، كان علاوة على ذلك وبالأحرى قابلاً للتنبؤ ولا يمكن تجنبه : كل شىء فيها والذى كان لا عقلانياً، وفنياً، وأوّلياً، وهمجياً حافظ على هذا الجانب من الوعى، وجرى استغلاله كعامل لا وعى خاص بالصدمة والسحر، وعلى أكتاف هذا المسخ المنوِّم بطبيعته، وهو ما كانت عليه السينما دائماً، أنشئ بسرعة عرف سردى كامل أجاز مقارنات نقدية، عديمة الجدوى على نحو مخيب للأمل، بالمسرح والرواية. ولاشك فى أن هذا العرف السردىّ يُحيل بالقياس إلى لغة التواصل النثرية المكتوبة، ولكنه يشترك مع هذه اللغة فى جانب خارجى فقط : الأساليب التوضيحية والمنطقية - بينما يفتقر إلى أحد العناصر الأساسية والجوهرية فى " لغة النثر " : وهو العنصر العقلانى. وهذا العرف السردى يعتمد على سينما غامضة وجنينية، "سينما أدنى" تسترخى، انطلاقاً من الطبيعة الفعلية للسينما، خلف كل فيلم تجارى، حتى لو كان لطيفاً، وحتى وعلى الأصح لو كان فيلماً ناضجاً اجتماعياً وجمالياً.

ومع ذلك - وكما سوف نرى لاحقاً- تبنَّت الأفلام الفنية ذاتها " لغة النثر " هذه كأنها لغتها الخاصة، وجُرِّد هذا العرف السردى من النبرة المعبِّرة، سواءً كانت انطباعية أو تعبيرية. ولكن باستطاعة المرء أن يجزم بأن ذلك التقليد الخاص باللغة

السينمائية، الذى يتحدد تاريخه بدءًا من العقود الأخيرة، يتضمن ميلاً نحو المذهب الطبيعي والموضوعية. وثمة تناقض هنا، كاف بصورة عادية لفرض رصد دقيق لأسبابه ولتضميناته العميقة.

وللإيجاز، دعونا نقول إن النماذج الأصلية اللغوية للصور- العلامات هى صور الذاكرة والأحلام، أى صور التواصل مع النفس (والتواصل غير المباشر فقط مع الآخرين، بمعنى أن الصور التى لدى شخص آخر عن شىء ما، أتحدث عنه، تشكل مرجعًا مشتركًا). هذه النماذج الأصلية بالتالى تمنح الصور- العلامات أساسًا مباشرًا لـ" الذاتية "، وهى الصفة المميزة للانتماء التام إلى الشعرية؛ ولهذا فإن هدف اللغة السينمائية ينبغى أن يكون ذاتيًا وغنائيًا lyrical بوضوح. ولكن الصور- العلامات، كما رأينا، لديها أيضًا نماذج أصلية أخرى : دمج الإيماءات فى اللغة اللفظية، وفى الفهم أيضًا، كما نراه مع علاماتها التى لها فقط قيمة الإشارات. وتلك النماذج الأصلية مختلفة بشدة عن نماذج الذاكرة والأحلام، وهى بالتحديد موضوعية إلى حدٍّ مؤلم، وتنتمى إلى نمط " التواصل مع الآخرين " المشترك بين الجميع، والعملى تمامًا، ولهذا فإن الهدف الذى تضفيه على اللغة الخاصة بالصور- العلامات يكون بالأحرى إعلاميًا بشكل صريح. وعلاوة على ذلك، فهو العمل الأولى لصانع الأفلام - أى اختيار صور- علامات من قاموس مشترك حقيقى ومؤسس مثل قاموس الكلمات. وبالتالى يُحدث تدخل ذاتى أثره كما فعل تدّخل المرحلة الأولية، بقدر ما يكون هذا الاختيار الأولى للصور الممكنة ذاتيًا تمامًا بالضرورة.

لكن هذا أيضًا يخضع لتناقض. فالتاريخ قصير الأمد للسينما (الذى يعزى إلى قيود التعبير المفروضة من جانب العدد الكبير جدًا من مشاهدى السينما المستهدفين). أصبح هائلاً لدرجة أن النظم التى تحولت على الفور إلى تراكيب سينمائية - وتشكل بالتالى جزءًا من العرف اللغوى- تعتبر قليلة، وغير مصقولة من حيث الجوهر (تذكر مثال عجلات القاطرة: السلسلة اللانهائية من اللقطات القريبة كلها تشبه ذلك...). كل هذا يؤكد الصفة الأساسية، الموضوعية، الأعرافية للغة الصور- العلامات.

باختصار، السينما أو اللغة السينمائية ذات طبيعة مزدوجة. فهى فى الوقت نفسه ذاتية جداً وموضوعية جداً (موضوعية لا تتجاوز، فى نهاية الأمر، وظيفة النزعة الطبيعية). هذان الوجهان الأساسيان مرتبطان ببعضهما ارتباطًا محكمًا، إلى درجة أنهما غير قابلين للفصل، حتى من أجل احتياجات تحليل ما. وظيفة الأدب هى أيضاً مزدوجة بطبيعة الحال : ولكن وجهيها قابلان للتمييز: فهناك " لغة شعر "، و" لغة نثر " متمايزان إلى حد أنهما تعاقبيان ولهما تاريخان مختلفان.

بالكلمات، أستطيع المضى فى عمليتين مختلفتين، وبالتالى أنتهى إما بـ" قصيدة " أو بـ " قصة ". أما بالصور، فإننى أستطيع فقط – على الأقل حتى الآن– أن أبدع سينما (صفتها الشعرية أو النثرية تقريباً مجرد مسألة فروق دقيقة تدرك بالكاد. وهذا بالنسبة للنظرية. أما فى الممارسة، وكما رأينا، فقد شكّل بسرعة عرف لـ" لغة نثر سينمائى سردى ").

وهناك بالطبع حالات متطرفة، تكون فيها الصفة الشعرية للسينما واضحة تماماً. وفيلم «كلب أندلسىّ» The Andalusian Dog، مثلاً، ممتثل على نحو فاضح لرغبة فى التعبير المجرد، ولكن لتحقيق ذلك تعيّن على بونويل اللجوء إلى كافة الوسائل الوصفية فى السيريالية – ولابد أن يذكر المرء أن الفيلم، كمنتج سيريالى، فيلم من الطراز الأول. والقليل من الأعمال الأدبية أو لوحات التصوير الزيتى لهذه الحركة يمكن أن يُقارن به، وبقدر ما تُفسَد صفته الشعرية بتضخم ساذج فى المضمون ملائم لشعرية السريالية، التى تسىء إلى النقاء التعبيرىّ للكلمات أو الألوان. وعلى العكس من ذلك، فإن نقاء الصور السينمائية لم يعد يعوقه وإنما يمجده مضمون سيريالى، بسبب الطبيعة الفنية حقًا للأحلام وللذاكرة اللاواعية التى تكتشفها السيريالية فى السينما ...

السينما، وكما قلت من قبل، بسبب افتقارها إلى قاموس مفاهيم، تعتبر مجازية على نحو مباشر. ومع ذلك، فكل استعارة مقصودة، على وجه الخصوص، تشمل حتماً شيئًا ما فجًّا وتقاليدياً : والدليل على ذلك : من يطيِّرون أسراباً من الحمام المستثار أو المسالم، يُفترض أنها تمثل عذاب شخصية ما أو بهجتها.

ومجمل القول إن الاستعارة ذات الفارق الدقيق الذى يكاد ألاَّ يدرك، نادراً ما يمكن إدراكها، مثلما تدرك الهالة الشعرية الرقيقة التى تفصل، عن طريق همسة أو لمحة، لغة (الشاعر الإيطالى - م) ليوباردى فى قصيدته"إلى سيلفيا" عن اللغة البطريركية الكلاسيكية المهجورة - هذه الاستعارة قد تكون غير محتملة فى السينما. فالاستعارة السينمائية الأكثر شعرية والممكنه هى دائمًا الاستعارة المقيدة بشدة بالطبيعة الأخرى للسينما، وهى الطبيعة الصريحة جداً للنثر، التى تهيمن على العرف قصير الأجل لتاريخ السينما، وتمتد عبر عرف لغوى وحيد فى الأفلام الفنية وأفلام الهروب من الواقع والروائع وأفلام المغامرات على حد سواء.

ومع ذلك، فميل معظم السينما الحديثة - من روسيلليني، مقارنة بسقراط، إلى "الموجة الجديدة"، وإلى إنتاج السنوات القليلة الأخيرة، وإنتاج الشهور القليلة الأخيرة (الذى يشمل، كما أعتقد، معظم الأفلام المقدمة فى مهرجان بيزارو!) هذا الميل هو باتجاه " سينما الشعر ".

والسؤال الذى ينشأ بالتالى هو : كيف يمكن لـ" لغة الشعر " أن تُفسَّر نظرياً وعمليًا فى السينما ؟ وأود الإجابة عن هذا السؤال بتخطى الحقل الضيق للسينما، وبتوسيع القضية والاستفادة من الخيار بين السينما والأدب، الذى يكفله لى وضعى الخاص. وبناء عليه، فإننى الآن سوف أحوِّل السؤال إلى الصيغة التالية : هل " لغة الشعر " ممكنة فى السينما ؟ وداخل نطاق هذا السؤال : " هل تقنية الخطاب الحر غير المباشر ممكنة فى السينما ؟ " حقًا، سوف نرى لاحقًا كيف يُقيَّد ميلاد تقليد تقنى لـ " لغة الشعر " بصيغة خاصة للخطاب السينمائى الحر غير المباشر. ولكن يتوجب علىّ أولاً أن أحدد ما أعنيه بـ " خطاب حر غير مباشر ".

إنه ببساطة على هذا النحو : المؤلِّف يتغلغل تماماً فى روح شخصياته، التى يتبنى منها بالتالى ليس فقط السيكولوچيا بل اللغة أيضاً.

والأمثلة على الخطاب الحر غير المباشر أصبحت عديدة فى الأدب. فدانتى يوظف نوعًا من الخطاب الحر غير المباشر حين يستخدم مصطلحات، على نحو يتسم

بالمحاكاة، يكاد المرء ألا يتصور أنها مألوفة لديه، تنتمى إلى قاموس الوسط الاجتماعى لشخصياته : تعبيرات من لغة وروايات غرام العصر المتملقة على لسانى باولو وفرانشيسكا، وكلمات فجة على ألسنة متسكعى المدينة ... واستخدام الخطاب الحر غير المباشر اتسم بطبيعة الحال، فى البداية، بالنزعة الطبيعية، مثل ذلك الاستخدام – الشعرى والخاص بالألفاظ المهجورة– فى ڤيرجا Verga، ثم تطور بعدئذ إلى أدب الشكّ المهوِّل، وأعنى أدب القرن التاسع عشر، المكوّن أساسًا من خطابات أُعيد إحياؤها.

السمة المميزة لكل الخطابات التى أعيد إحياؤها هى أن المؤلف لا يستطيع أن يجردها من وعى اجتماعى محدد خاص بالبيئة التى يستدعيها : فالشرط الاجتماعى لشخصية ما يحدد لغتها (لغات متخصصة، لغة محلية، رطانة ' لغة جماعة معينة أو أهل مهنة ' لغة عامية).

ويجب أيضًا أن نميز المونولوج الداخلى عن الخطاب الحر غير المباشر: المونولوج الداخلى خطاب يعيد المؤلف إحياءه من خلال شخصية، هى فكريًا على الأقل من الطبقة ذاتها ومن الجيل ذاته. ولهذا فإن اللغة يمكن أن تكون هى ذاتها بالنسبة للشخصية والمؤلِّف، ورسم الشخصية السيكولوچى والموضوعى لا يعتبر فى هذه الحالة واقعًا خاصًا باللغة بل واقعًا خاصًا بالأسلوب. فى حين أن الخطاب الحر غير المباشر أكثر طبيعية، لأنه بالفعل خطاب مباشر بدون علامات اقتباس، ويتطلب بالتالى استخدام لغة الشخصية. وفى أدب برجوازى بلا وعى طبقى (أى، يوجد فيه تطابق بين كل البشر) يكون الخطاب الحر غير المباشر فى معظم الأحوال ذريعة. فالمؤلف ينشئ شخصية – تتحدث، إذا احتاج الأمر، لغة مبتدعة – تسمح له بالتعبير عن تفسير الخاص للعالم. وفى هذا الخطاب غير المباشر، الذى يكون لأسباب صحيحة أو فاسدة ذريعة فحسب، يستطيع المرء اكتشاف سرد مرصَّع باقتباسات كثيرة من " لغة الشعر ".

فى السينما، يتوافق الخطاب المباشر مع اللقطة " الذاتية ". وفى الخطاب المباشر يتنحى المؤلف عن مكانه ويتيح للشخصية أن تتكلم، بعلامات اقتباس:

> ويستمر قائلاً: ' تعالى الآن : وأنت ترى الظُّهر ملموسًا بضوء الشمس، وعلى المنحدر يغطى قدم الليل مراكش فى ذلك الوقت '.

بالخطاب المباشر يروى دانتى كلمات أستاذه، كما تنطق. وعندما يكتب كاتب سيناريو : كما تُرى بعيون أَكَّاتُّون : « ستيللا تجرى فى قطعة الأرض المهجورة "أو بطريقة أخرى" لقطة قريبة لكابيريا وهى تدور فى المكان ؛ وترى، فى مكان أبعد، من خلال أشجار السنط، وبعض الشبان يرقصون، ويعزفون على آلات موسيقية ». فإنه يوجز المخطط لما سوف يصبح، من خلال التصوير وحتى بدرجة أكبر من خلال التوليف، " لقطات ذاتية ".

ونحن لا نفتقر إلى "اللقطات الذاتية" الشهيرة، إذا كان ذلك فقط بسبب تطرفها : ولنتذكر، اللقطة " الذاتية " فى فيلم «مصاص الدماء» Vampire لدراير، التى نرى فيها العالم كما تراه الجثة، وكما يمكن أن نراه إذا أرقدت فى تابوت - أى منظوراً إليه من أسفل، وهى تُنقل.

وبالضبط كما لا يملك الكُتَّاب دائمًا وعيًا تقنيًا دقيقًا بعملية كتلك العملية الخاصة بالخطاب الحر غير المباشر فإن المخرجين هم كذلك، وحتى الآن، يخلقون شروطًا أسلوبية لهذه العملية بغير وعى تمامًا، أو بوعى تقريبى جدًا.

الآن، ومع ذلك، من المؤكد أن خطابًا حرًا غير مباشر محتمل فى السينما. ودعونا نسمى هذه العملية (التى عندما تقارن بنظيرتها الأدبية يمكن أن تكون أقل مرونة وتعقيداً بصورة مطلقة) " الذاتية الحرة غير المباشرة ". كما أننا مادمنا قد أثبتنا فرقًا بين "الخطاب الحر غير المباشر" و"المونولوج الداخلى" فإنه سوف يتعين علينا فهم إلى أى من هذين المنهجين يكون "الخطاب الحر غير المباشر" أكثر قربًا إلى حد بعيد.

إنه لا يمكن حقًا أن يكون "مونولوجًا داخليًا" حيث لا تملك السينما القدرة على إضفاء الطابع الداخلى أو التجريد، التى تملكها الكلمة : إنه "مونولوج داخلى" بالصور، وذلك هو كل شىء. وبالتالى فإنه يفتقر إلى تجريد تام وإلى بعد نظرى، موجودين بوضوح فى المونولوج، الذى يعد عملاً مثيرا للذكريات أو العواطف ومدركًا. وهكذا فإن الافتقار إلى عامل ما (مفاهيم الأدب) يمنع "الذاتى الحر غير المباشر" من التطابق التام مع ما يكون عليه المونولوج الحر غير المباشر فى الأدب. وأنا لست قادرًا على

الاستشهاد بأية أمثلة على إضفاء الطابع الداخلى التام للمؤلف على شخصية ما فى تاريخ السينما حتى الستينيات: ولا أثق بأى فيلم كائن، يعد " ذاتيًا حُرًا غير مباشر " بصورة تامة، تُروى فيه القصة من خلال الشخصية، وبإضفاء طابع داخلى مطلق لنظام تلميحات ينتمى إلى المؤلف.

وإذا كان " الذاتى الحر غير المباشر " لا يتوافق تمامًا مع " المونولوج الداخلى "، فإنه يتوافق حتى الآن بدرجة أقل مع "الخطاب الحر غير المباشر" الحقيقى.

حين يقوم كاتب " بإعادة إحياء خطاب " إحـدى شخصياته، فإنه يغمـس نفسـه لا فى سيكولوچيته فقط، بل أيضًا فى لغته: ولهذا يكون "الخطاب الحر غير المباشر" متميزًا لغويًا دائمًا عن لغة الكتاب.

وإذا كان قادرًا على نسخ اللغات المختلفة للفئات الاجتماعية المختلفة، بإعادة إحيائها، فهذا يعزى إلى أنها موجودة. وكل واقع لغوى هو كل متكامل مكون من لغات مميزة ومتفاوتة اجتماعيًا ؛ والكاتب الذى يوظف الخطاب الحر غير المباشر يجب أن يكون واعيًا بهذا قبل كل شىء : لأنه أحد أوجه الوعى الطبقى.

لكن، وكما رأينا، تعتبر " اللغة المؤسساتية للسينما " افتراضية فحسب ؛ أو إذا كانت موجودة، فإنها بلا حدود، ويجب على المؤلف أن يخلق دائمًا قاموسه الخاص. ولكن، حتى هذا القاموس الخاص ينتهى إلى لغة عامة ؛ بالنسبة لكل إنسان ذى عينين. وليست المسألة هنا متعلقة بأن نأخذ فى الاعتبار اللغات الخاصة، واللغات الثانوية، والرطانات، والتميزات الاجتماعية، لأنه إن كان أى منها موجوداً، فإنه غير مفهرس وغير مستخدم بالكامل.

من الواضح أن الـ" نظرة " التى يوجهها فلاح (والأدهى إذا كان قادمًا من منطقة متخلفة) والتى يوجهها برجوازى مهذب إلى الشىء ذاته تتضمن واقعين مختلفين: لا يدرك الرجلان حقًا وفقط " سلسلتين " مختلفتين من الأشياء، ولكن الشىء ذاته يبدى "وجهين" مختلفين لـ"النظرتين". غير أن هذا (الوجه – م) أيضًا يكون استقرائيًا فقط ويفلت من كل تشفير.

عمليًا، إذن، وعلى مستوى لغوى مشترك ممكن قائم على هذه "النظرات"، يعد الاختلاف الذى يواجهه مخرج بينه وبين شخصيته اختلافًا سيكولوچيًا واجتماعيًا، **ولكنه لا يعد اختلافًا لغويًا**، يحول تمامًا دون أى محاكاة طبيعية بين لغة صانع الفيلم واللغة، و" النظرة " الافتراضية الموجهة من آخر تجاه الواقع.

إذا تمثَّل صانع الفيلم بشخصيته، وراح يروى من خلالها قصة، أو يمثل العالم، فإنه لن يستطيع اللجوء إلى تلك الوسيلة الهائلة للتمييز، وهى اللغة. **فعمليته لا يمكن أن تكون لغوية، بل أسلوبية**.

وعلاوة على ذلك، حتى الكاتب الذى يعيد إحياء خطاب شخصية ما، **متطابقه معه اجتماعيًا**، لا يستطيع وصف سيكولوچيتها بسبب اللغة - التى تعتبر خاصة بها- بل بسبب الأسلوب، وعمليًا بسبب مطالب محددة تنسب إلى " لغة الشعر".

ولهذا فالسمة المميزة الأساسية لـ" الذاتى الحر غير المباشر" ليست ذات طبيعة لغوية، بل ذات طبيعة أسلوبية. ويمكن تعريفه بأنه مونولوج داخلى بدون عنصره المفاهيمى والفلسفى، وهو يعد فى حد ذاته مجردًا.

وهذا يتضمن، نظريًا على الأقل، أن "الذاتى الحر غير المباشر" فى السينما مزود بإمكانية أسلوبية مرنة جدًا ؛ بما أنه يُحرِّر الإمكانات التعبيرية المقيدة بأعراف السرد التقليدية، وبنوع من الرجوع إلى أصولها، التى تمتد حتى إلى إعادة اكتشاف، بوسائل تقنية سينمائية، لخواصها الفنية الأصلية، الهمجية، غير القياسية، العدوانية، والحالمة. إن "الذاتى الحر غير المباشر" هو الذى يرسخ العرف المحتمل لـ" لغة شعر تقنية" فى السينما.

ولتقديم أمثلة ملموسة على كل هذا، سوف يتعين على أن أجعل أنطونيونى، وبيرتولوتشى، وجودار يجتازون اختبار التحليل. (وإن كنت أستطيع أن أختار، أيضًا، مؤلفين من البرازيل مثل روشا، ومن تشيكوسلوفاكيا، وربما من بين عدد كبير من أولئك الممثَّلين فى بيزارو).

فيما يتعلق بأنطونيونى (فى فيلم "الصحراء الحمراء")، لا أود التوقف طويلاً أمام مواضع فى هذا الفيلم، وهى مواضع عديدة، يمكن إدراكها عمومًا كمواضع شعرية. ومنها على سبيل المثال، هاتان الزهرتان البنفسجيتان أو هذه الزهرات الثلاث البنفسجية الموجودة في مقدمة المنظر، خارج بؤرة العدسة (حيث تكون الصورة غائمة – م) فى اللقطة التى تدخل فيها الشخصيتان منزل العامل العصابى، والتى تظهر مجدداً، بعد ذلك بقليل، فى خلفية المنظر ولكنها لم تعد فى صورة غائمة بل فى صورة واضحة جداً حين عادا إلى الخارج. أو ما نراه فى موضع آخر هو مشهد الحلم الذى صوِّر، بعد تنقيات كثيرة جداً للألوان، ببساطة بالغة وبواسطة ألوان التكنيكلور الأكثر طبيعية (للتلميح، أو بتعبير أفضل: لإحياء فكرة الطفل – التى ترد إليه من المسلسلات الهزلية– عــن الشطآن الرمليــة الاستوائيــة، وذلك من خلال " ذاتيــة حــرة غــير مباشــرة "). أو ما نراه فى مشهد التحضير للرحلة البحرية إلى باتاجونيا : العمال الذين ينصتون، وتلك اللقطة القريبة المذهلة لعامل من إميليا، صادق بصورة لافتة للنظر، التى تليها لقطة بحركة عمودية مجنونة لآلة التصوير على امتداد سير كهربائى أزرق يقع على جدار مطلىّ باللون الأبيض فى مستودع البضائع. كل هذه الأمثلة تقدم شهادة على قوة عميقة، وغامضة، وأحيانًا متطرفة عن ما يضىء مخيلة أنطونيونى : فكرة الشكل.

ولكن، لكى أوضح أن أساس الفيلم، جوهريًا، هو نزعة شكلية فإننى أود فحص وجهين من عمليــة أسلوبيــة خــاصــة (وهو الشىء ذاته الذى سأفعله مع برتولوتشى وجودار) – وهى عملية ذات مغزى عميق جداً : ولحظتا هذه العملية هما : (١) المتابعة الدقيقة لوجهتى نظر مختلفتين بالكاد كل عن الأخرى، حول الشىء ذاته : أى تتابع لقطتين تؤطِّران الجــزء نفسه من الواقع، أولاً من قريب، ثم مــن جانب أبعد قليلاً ؛ أو بتعبير آخر : أولاً، وجهًا لوجه، وبعدئذ، بميل بسيط ؛ أو بتعبير آخر وأخير، وببساطة تامة، عــلى الخــط المستقيم ذاته ولكــن بعدستين مختلفتيــن. ومــن هنا ينشــأ إلحــاح يصبح استحواذيًا، كأنه أسطورة الجمّال الخالص للأشياء، الجمال المستقل بذاته والمعذِّب (٢) التقنية التى تتضمن شخصيات تدخل الصورة (الإطار) وتخرج منها، وبهذا يصبح المونتاج، بطريقة استحواذية أحيانًا، تتابعًا لسلسلة من

الصور – سوف أسميها إخبارية– تدخل فيها الشخصيات، وبذلك يبدو العالم كأنه منظم بأسطورة جمال تصويرى خالص، تغزوه الشخصيات، وهذا حقيقى، ولكن حينما يكون خاضعًا لقاعدة هذا الجمال بدلاً من انتهاك حرمته بوجوده.

القانون الداخلى للفيلم، وهو القانون الخاص بـ" ضبط الإطار الاستحواذى" يُظهر، بالتالى، وبوضوح تفوّق نزعة شكلية كأسطورة محرَّرة أخيرًا ومن ثم شعرية (فى الحقيقة أن استخدامى لمصطلح نزعة شكلية لا يتضمن أى حكم قيمة، وأنا واعٍ تمامًا بأنه لا يوجد إلهام شكلى أصيل وحقيقى : شعر اللغة).

لكن كيف أصبح هذا التحرر ممكنًا عند أنطونيونى ؟ ببساطة تامة بفضل خلق "ظرف أسلوبى" عن طريق " الذاتى الحر غير المباشر " الذى يتطابق مع الفيلم بكامله.

فى فيلم «الصحراء الحمراء» لم يعد أنطونيونى يطبق رؤيته الشكلية الخاصة للعالم، وبتلويث بشع إلى حد ما كما فى أفلامه السابقة، على مضمون جذاب (مسألة عصاب الاغتراب) ؛ ولكنه ينظر للعالم بعيون بطلته العصابية، ويعيد إحياءه من خلال "نظرة" هذه المرأة (التى تكون فى هذا الوقت، وليس بسبب وجيه، قد تخطت المرحلة الهادئة، وحاولت الانتحار) وبفضل هذه التقنية الأسلوبية، قدم لنا أنطونيونى فيلمه الأكثر أصالة. ونجح أخيراً فى تمثيل العالم، مرئيًا من خلال عيونه الخاصة لأنه أَحلَّ، وبالكامل، رؤية امرأة مريضة للعالم محل رؤيته الخاصة، المُوَلَّهة بنزعة جمالية : وهو إحلال يبرّره التماثل الممكن بين الرؤيتين. ولكن حتى إذا أدخل جزءً ما من الاعتباطية فى هذا الإحلال، فلن يستطيع أحد الاعتراض على ذلك. ومن الواضح أن " الذاتى الحر غير المباشر " ذريعة يستخدمها أنطونيونى، ربما على نحو اعتباطى تمامًا، للحصول على الحرية الشعرية الأعظم؛ حرية تماثل بدقة (وهذا هو السبب فى أنها مسكرة) الاعتباطى.

اللقطات الساكنة الاستحواذية هى أيضًا لقطات مميزة لفيلم بيرتولوتشى «قبل الثورة» Before the Revolution. ومع ذلك، فإن لها معنى مختلف عن معناها عند أنطونيونى. فالعالم المتجزئ، المحبوس فى الإطار (الكادر) والمتحول بواسطته إلى جزء

من الجمال المستقل بذاته والذى يشير فحسب إلى نفسه، لا يهم بيرتولوتشى كما يهم، فى المقابل، أنطونيونى. وشكلانية بيرتولوتشى تعتبر بصورة مطلقة تصويرية بدرجة أقل : إطاره لا يتدخل مجازياً فى الواقع، ويقسمه إلى أماكن كثيرة جداً ومستقلة على نحو غامض، مثل صور. بينما إطار بيرتولوتشى ملتصق بالواقع، طبقاً لمجموعة المبادئ الخاصة بسلوك واقعى محدد (وطبقاً لتقنية لغة شعرية، اتَّبعتها الأفلام الكلاسيكية من شارلى شابلن حتى بيرجمان) : سكون لقطة على جزء من الواقع (النهر، بارما، شوارع بارما .. إلخ) يكشف الموافقة على حب عميق ومربك لذلك الجزء من الواقع.

عملياً، تعتبر أسلوبية فيلم «قبل الثورة» بكاملها "ذاتية حرة غير مباشرة" طويلة، قائمة على الحالة الذهنية المهيمنة على الشخصية الرئيسية، العمة الشابة العصابية. وبينما يوجد، عند أنطونيونى، إحلال تام لرؤية المرأة المريضة محل رؤية المؤلف (ذات الشكلانية الحُمَّاوية) فإن هذا الإحلال لا يحدث عند بيرتولوتشى. وما يوجد هو تلوث يجمع بين رؤية المرأة العصابية للعالم ورؤية المؤلف، وهما رؤيتان متشابهتان حتماً، لكن من الصعب فهمهما، لكونهما ممتزجتين بإحكام وتتضمنان الأسلوب ذاته.

لحظات التعبير الكثيفة فى الفيلم هى، بالضبط، لحظات " الإلحاح " الخاصة بضبط الإطار وإيقاعات المونتاج، والتى تُشحن واقعيتها البنيوية (المستمدة من الواقعية الجديدة عند روسيللينى ومن الواقعية الأسطورية عند بعض الأساتذة الأصغر) على امتداد الدوام غير المألوف للقطة أو إيقاع مونتاج، حتى يقصيها بنوع ما من فضيحة تقنية. ذلك الإلحاح على التفاصيل، وبالأخص على تفاصيل معينة فى الاستطرادات، هو انحراف فيما يتعلق بنسق الفيلم : **إنه إغراء بعمل فيلم آخر**. وخلاصة القول إنه حضور المؤلف، الذى يتخطى الفيلم، بحرية لا حدود لها، ويهدد باستمرار بالتخلى عنه من أجل إلهام غير متوقع، هو ذلك الحب – الكامن– عنده للعالم الشعرى الخاص بخبراته الحياتية الشخصية. لحظة للذاتية المجردة قليلة التجربة، طبيعية تماماً فى فيلم، الذاتية فيه – كما فى فيلم أنطونيونى– ملغزة بمنهج للموضوعية الزائفة، وهى النتيجة لـ" ذاتية حرة غير مباشرة" ذرائعية.

تحت الأسلوب المتولد بفعل الحالة الذهنية، المرتبكة والمشوشة والمرصعة بالتفاصيل، للشخصية الرئيسية، يوجد مستوى للعالم كما يرى من جانب مؤلف، ليس عصابيًا بدرجة أقل، وتسيطر عليه روح رثائية، ورائعة، ولكنها ليست "كلاسيكية" على الإطلاق.

فى رؤية جودار للعالم يوجد، وعلى العكس من ذلك تمامًا، شىء ما خشن وربما حتى مبتذل إلى حد ما. والمرثاة، بالنسبة له، غير قابلة للتصور. وربما لأنه يعيش فى باريس، فإنه لا يمكن أن يتأثر بتلك العاطفة الريفية والساذجة. وللسبب ذاته فإن الشكلية الكلاسيكية عند أنطونيونى هى أيضًا غريبة عليه. وهو ما بعد تعبيرى تمامًا، وليس لديه شىء من الحسية القديمة، التى لا تزال تتغلغل فى المناطق المحافظة وتجعل الإنسان هامشيًا ورومانيًا- بادوانيًا (أى من سكان روما ولكنه يجمع بين سلوكيات المدينة الكبيرة والريف " بادوا " - م) حتى حين يكون مضفيًا عليه الطابع الأوروبى جداً، مثل أنطونيونى. وجودار لم يحدد لنفسه واجبًا أخلاقيًا : وهو لا يشعر بالحاجة إلى ارتباط ماركسىّ (ذلك التاريخ القديم) ولا إلى وعى أكاديمى أحمق (ذلك الوعى الذى يعتبر صحيحًا بالنسبة للريفيين). وحيويته لا تعرف القيود، ولا أشكال التواضع، ولا الوساوس. إنها قوة عقلية تعيد تشكيل العالم طبقًا لمعياره، الذى يعد معياراً ساخراً. وشعرية جودار ذات طبيعة مرتبطة بالوجود (أنطولوچية) ؛ اسمها السينما. ونزعته الشكلية بالتالى سمة تقنية، وشعرية بحكم طبيعتها الفعلية. وكل شىء تحركه وتثبته آلة التصوير هو شىء جميل : وهذا هو الرجوع التقنى - ومن ثم الشعرى - للواقع. وجودار كذلك، وبطبيعة الحال، يلعب اللعبة المعتادة : إنه يحتاج إلى " حالة ذهنية مسيطرة " على الشخصية الرئيسية لترسيخ حريته التقنية. حالة عصابية وفضائحية مهيمنة فى علاقته بالواقع. ومن ثم فأبطال أفلامه هم أيضًا مرضى - الأزهار الفاتنة للطبقة البرجوازية، ولكنهم ليسوا خاضعين للعلاج. وهم متأثرون على نحو مربك، ولكنهم مفعمون بالحياة، وهذا جانب على شفا علم الأمراض (الباثولوچيا): إنهم ببساطة يجسدون معياراً لنموذج أنثروبولوچى جديد. حتى هواجسهم تعد سمة مميزة لعلاقتهم بالعالم : الارتباط الاستحواذى بتفصيلة أو إيماءة (حيث تصبح التقنية السينمائية مفيدة، بل حتى أفضل من التقنية الأدبية، وتستطيع أن تدفع تلك المواقف

إلى الحد الأقصى). ولكن هذا الإلحاح على شىء واحد لا يتجاوز الدوام الذى يمكن احتماله للقطة ؛ فلا يوجد عند جودار إعجاب يقارب العبادة للشىء كشكل (مثل الحال عند أنطونيونى) ولا عبادة للشىء كرمز لعالم مفتقد (مثلما الحال عند بيرتولوتشى) : ليس لدى جوادار عبادة وهو يضع كل شىء على مستوى واحد من المساواة. و" خطابه الحر غير المباشر " هو الخط المستقيم النسقى لألف تفصيلة عن العالم، تتبع كل منها الأخرى، غير مميزة، وبدون استمرار - حلّ، ومرتبة فى مشهد مع الاستحواذ البارد والمقنع تقريباً (النموذجى عند شخصياته اللاأخلاقية) والمتعلق بتفسخ يعاد توحيده بلغة غير متمفصلة. وجودار غريب تماماً على الكلاسيكية - ولولا ذلك لتحدث المرء عن حالته الخاصة بالتكعيبية الجديدة - ولكننا يمكن أن نتحدث بحق عن تكعيبية جديدة واهنة. وخلف سرد أفلامه، وخلف "الذاتيات الحرة غير المباشرة" الطويلة التى تحاكى الحالة الذهنية لشخصياته يسترخى هناك دائماً فيلم منجز بلا تفكير وغير متناسق، مصنوع من أجل المتعة الخالصة المتعلقة بإحياء واقع مهشم بواسطة تقنية وإعادة بناء على أيدى براكْ Braque جلف.

إن " سينما الشعر " - كما تبدو بعد ميلادها بعدة سنوات- تقدم على نحو مميز أفلاماً ذات طبيعة مزدوجة. والفيلم الذى يشاهده المرء ويرحب به بالطريقة المعهودة هو " ذاتية حرة غير مباشرة " تكون أحياناً غير متناسقة وتقريبية - باختصار، تكون حرة جداً. وهذا يأتى من حقيقة أن المؤلف يستخدم الـ" حالة الذهنية المهيمنة فى الفيلم "، وهى تلك الحالة الخاصة بشخصية مريضة، للقيام بمحاكاة مستمرة لها، تسمح له بحرية أسلوبية هائلة، غير عادية واستفزازية. وخلف ذلك الفيلم يسترضى الفيلم الآخر؛ الفيلم الذى كان المؤلف يود أن يصنعه حتى بدون ذريعة المحاكاة البصرية للشخصية الرئيسية ؛ وهو فيلم معبر تماماً وبحرية، بل وحتى تعبيرى.

التأطيرات Framings الاستحواذية وإيقاعات المونتاچ تشهد على وجود هذا الفيلم الضمنى، غير المتحقق. وتتناقض تلك القوة الاستحواذية ليس فقط مع قواعد اللغة السينمائية الشائعة، بل وتتبع إلهاماً مختلفاً وربما أكثر أصالة، وتحرر نفسها من وظيفتها وتبدو كـ" لغة فى حد ذاتها "، وأسلوب.

" سينما الشعر " هى من ثم، وفى الواقع، قائمة أساسًا على الممارسة الأسلوبية بوصفها إلهامًا، هو فى معظم الحالات وبصدق إلهام شعرى. وهذا يزيل كل شبهة غموض عن دور الذريعة، وهى تلك الذريعة الخاصة بـ"الذاتى الحر غير المباشر".

ماذا يعنى كل هذا إذن ؟

إنه يعنى أن العرف التقنى - الأسلوبى الشائع يكون كيانًا متحركًا فيما يتعلق بتشكله : أى سينما لغة الشعر. هذه اللغة تميل إلى الظهور من الآن فصاعداً على نحو تعاقبى فيما يتعلق بلغة سرد سينمائى : تعاقبية ومقرر لها أن تتأكد على نحو متزايد كما يحدث فى الأنساق الأدبية.

هذا العرف الناشئ قائم على مجموعة من الوحدات الأسلوبية السينمائية الصغرى، التى شُكِّلت طبيعيًا تقريبًا من خلال عمل السمات المميزة السيكولوچية غير القياسية للشخصيات المختارة كذرائع، أو الأفضل : أنها شُكلت بواسطة رؤية مؤلف للعالم، شكلية فى المقام الأول (إخبارية عند أنطونيونى، رثائية عند بيرتولوتشى، تقنيَّة عند جودار). والتعبير عن تلك الرؤية الداخلية يحتاج بالضرورة إلى لغة خاصة، توظِّف بصيغها التقنية والأسلوبية معًا الإلهامَ، الذى كان كما هو بالضبط شكليًا، ويجد فيها على الفور أداته وهدفه. و"الوحدات الأسلوبية السينمائية الصغرى" التى تظهر بالتالى، وتُصنَّف فى عرف تأسَّس بالكاد، وتظل بلا معايير - عدا المعايير البديهية والعملية- تتوافق كلها مع إجراءات نموذجية فى التعبير السينمائى. وهى تعتبر حقائق لغوية، تتطلب، من ثم، تعبيرات لغوية خاصة. تُحصيها حتى تكون بمثابة إيجاز لـ" علم عروض" محتمل غير مُشفر بعد، وفى حالة حمل، ولكن قواعده توجد الآن كامنة (من باريس إلى روما ومن براغ إلى برازيليا).

السمة الأساسية لهذه الإشارات الخاصة بعرف سينما الشعر تكمن فى ظاهرة، يعرِّفها التقنيون معياريًا وعلى نحو مبتذل بأنها " جعل آلة التصوير محسوسة ". ومجمل القول، إن المبدأ الأساسى عند صانعى الأفلام المثقفين الذى ظل نافذ المفعول حتى الستينيات - وهو لا تجعل وجود آلة التصوير محسوسًا- استبدل بعكسه.

هذان الرأيان المتعارضان، الخلاَصِيان والمتّسمان بالحكمة، يحددان على نحو غير قابل للنقاش وجود طريقتين مختلفتين لصنع الأفلام : لغتين سينمائيتين مختلفتين ...

ولكن من الضرورى القول إن الخاصية المشتركة بين القصائد السينمائية العظيمة لشارلى شابلن وميزوجوشى أو برجمان هى " أنك لا تشعر بآلة التصوير" : ومن ثم فإنهم لم يصوروا أفلاهم طبقًا لقواعد " لغة سينما الشعر".

وشعرهم يكمن فى مكان آخر غير اللغة التى ينظر إليها كتقنية لغوية. وحقيقة أن المرء لا يشعر بآلة التصوير عندهم تعنى أن اللغة كانت ملتحمة بالمعانى، بوضع نفسها فى خدمتها : وأنها كانت شفافة إلى حد الكمال، ولم تركِّب نفسها فوق الوقائع، ولم تسئ إليها بتشويهات دلالية مجنونة - المعانى الفعلية التى تعزى إلى لغة تُقدَّم كوعى تقنى- أسلوبى متواصل.

ودعونا نتذكر مشهد الملاكمة فى فيلم «أضواء المدينة» City Lights، بين شارلى شابلن وبطل هو، كالمعتاد، أقوى منه بكثير. الكوميديا المدهشة فى رقص شارلى، خطواته القصيرة التى تنقله قليلاً هنا وهناك، متناسقة، وبلا جدوى، غامرة ومضحكة بصورة لا تقاوم، حسنًا، هنا، كانت آلة التصوير ثابتة وتلتقط مباشرة أى لقطة بعيدة. ولم يشعر المرء بها. أو، مرة ثانية، دعونا نتذكر إحدى الإنتاجات الأخيرة لسينما الشعر الكلاسيكية : «عين الشيطان» The Devil's Eye لبرجمان، حين غادر دون چوان وبابلو هيل بعد ثلاثة قرون وشاهدا العالم من جديد : ظهور العالم - ذلك الشىء الرائع- صور بلقطة للبطلين تجاه خلفية لبلد فى زمن الربيع برّى إلى حد ما، وبلقطة أو لقطتين قريبتين جداً عاديتين ولقطة بعيدة لبانوراما سويدية، جميلة بصورة غامرة بتفاهتها الشفافة والمتواضعة. كانت آلة التصوير ثابتة، وضبط إطار هذه الصور بطريقة عادية تمامًا. ولم يشعر المرء بها.

وبناءً على ذلك فالصفة الشعرية للأفلام الكلاسيكية لم تكن واقعًا متعلقًا بلغة شعرية على وجه التخصيص.

وهذا يعنى أن هذه الأفلام لم تكن شعراً بل قصصًا. وأن السينما الكلاسيكية كانت وهى الآن قصصية، ولغتها هى لغة النثر. وشعرها شعر داخلى، كما فى قصص تشيكوف وميلفيل مثلاً.

وهكذا يشعر المرء بآلة التصوير، لأسباب وجيهة. والبديل هو العدسات المختلفة 25 a أو 300 a على الوجه ذاته، وإساءة استخدام العدسة (الزوم) متعددة البعد البؤرى التى تلتصق بالأشياء وتفصِّلها كما يحدث مع الارتفاع السريع لأرغفة الخبز أثناء طهوها، ومزج الصور المتواصل على نحو مخادع، والمتروك للصدفة، والمرشحات الضوئية المعززة للعدسات، وارتعاشات آلة التصوير المحمولة باليد، واللقطات المصاحبة الساخطة، وقطع الاستمرار لأسباب تعبيرية، وأشكال الربط المغيظة، واللقطات التى تبقى على الصور ذاتها لوقت مُطوَّل حتى الملل، كل هذه الشفرة التقنية الكاملة أنتجت تقريبًا بسبب عدم تحمل القواعد، والحاجة إلى حرية فريدة واستفزازية، وذائقة للفوضى أصيلة وممتعة ومتعددة الأشكال، ولكنها أصبحت قانونًا على الفور، وتراثًا عروضيًا ولغويًا يهم كل السينمات فى العالم فى ذات الوقت.

بأى استخدام عُرِّف، وبأىّ وسيلة عمِّد، هذا العرف التقنى - الأسلوبى الحديث لـ" سينما الشعر" ؟ إنها، بوضوح، الملاءمة الاصطلاحية البسيطة، التى تصبح لا معنى لها ما لم يشرع المرء فى فحص مقارن لهذه الظاهرة فيما يتعلق بالوضع السياسى والاجتماعى والثقافى.

السينما، وربما منذ عام ١٩٣٦ - العام الذى عرض فيه فيلم «الأزمنة الحديثة» Modern Times - أصبحت متقدمة دائمًا على الأدب. أو على الأقل، حفَّزت، بملاءمة جعلتها سابقة زمانيًا، المبررات الاجتماعية- السياسية التى كانت تميز الأدب لفترة قصيرة فيما بعد.

وقد ألقت الواقعية الجديدة السينمائية (فيلم «' روما ' مدينة مفتوحة») بظلالها على كل الواقعية الجديدة فى الأدب الإيطالى فى سنوات ما بعد الحرب وفى جزء من الخمسينيات ؛ وألقت الأفلام الشعرية الرمزية الجديدة أو الشكلية الجديدة لفيللينى

أو أنطونيونى بظلالها على إحياء الطليعة الجديدة الإيطالية وانقراض الواقعية الجديدة؛ وقد سبقت "الموجة الجديدة" "اتجاه النظرة" بتألّق، معلنة علاماتها الأولى، وتعد السينما الجديدة لبعض الجمهوريين الاشتراكيين البيان الأساسى الأكثر لفتاً للنظر والخاصّ بإعادة التنبيه إلى الاهتمام فى هذه البلدان بنزعة شكلية لأصل فيلم الغرب Western، كموضوع غير مقبول فى القرن العشرين .. إلخ. وداخل إطار عام يبدو هذا الشكل من عرف لـ" لغة شعر فى السينما" بوصفه الأمل فى استعادة قوية وشاملة للشكلية كنتاج نموذجى وعادى للرأسمالية الجديدة. (بطبيعة الحال، يبقى التحفظ الخاص ببديل ممكن، والذى يعزى إلى أخلاقيتى الماركسية : وأعنى البديل الخاص بتجديد عهد الكاتب، الذى يبدو أن أجله قد انتهى الآن).

والآن نختم حديثنا بالنقاط التالية :

(١) ينشأ عرف سينما الشعر التقنى - الأسلوبى فى مناخ أبحاث الشكلية الجديدة، ويتوافق مع الإلهام الأسلوبى واللغوى، الذى يصبح من جديد شائعًا فى الإنتاج الأدبى.

(٢) استعمال " الذاتى الحر غير المباشر" فى سينما الشعر هو فقط ذريعة تمكِّن المؤلِّف من الحديث بصورة غير مباشرة - من خلال بعض أعذار السرد- بصيغة المتكلم ؛ وبالتالى فإن اللغة المستخدمة فى المونولوجات الداخلية لـ الشخصية - الذريعة هى لغة "ضمير المتكلم" الذى يرى العالم وفق إيحاء لا عقلانى بالضرورة، الذى لكى يعبر عن نفسه لابد، من ثم، أن يلجأ إلى الوسائل الأكثر إشراقًا للتعبير فى "لغة الشعر".

(٣) الشخصية - الذرائع يمكن أن تُختار فحسب من الدائرة الثقافية الخاصة بالمؤلف : ولهذا فهى مشابهة له بثقافتها، ولغتها، وسيكلولوچيتها : "الأزهار الفاتنة للطبقة البرجوازية". وإذا تصادف أن نسبت إلى عالم اجتماعى آخر، فإنها تُجمَّل دائمًا وتُستوعب عن طريق مقولات الشذوذ أو العصاب أو الحساسية المفرطة. والطبقة البرجوازية ذاتها، إجمالاً، حتى فى السينما، تتوحّد من جديد مع كل البشرية، فى طبقية متبادلة لا منطقية.

كل هذا ينسب إلى الاتجاه العام لاسترداد الثقافة البرجوازية المنطقة التى خسرتها فى المعركة مع الماركسية وثورتها المحتملة. كما أن هذا جانب من حركة التطور الفخيمة – التى سوف نسميها أنثروبولوچية – للبرجوازية، على امتداد اتجاه " ثورة داخلية " للرأسمالية، أى رأسمالية جديدة، تشك فى بنياتها الخاصة وتعدِّلها، وفى المسألة التى تهمنا، تُنسب من جديد إلى الشعراء وظيفة إنسانية كاذبة : الأسطورة والإدراك التقنى للشكل.

البنية والمعنى فى السينما

بريان هندرسون

مقال أبرامسون تشريح دقيق نقطة بنقطة لمناقشات بيتر وولين فى كتابه "العلامات والمعنى فى السينما". ويتركز الانتباه على التناقضات فى مناقشة وولين، وبمقارنة مقاربته بالبدائل التى وضعها بازولينى بالتفصيل (فى مقاله "سينما الشعر") ينتهى أبرامسون إلى أنه لا يمكن لدراسة بنيوية - سيميولوچية للسينما أن تفترض شفرة ضابطة، أو لهجة أو نحو باعتبارها الأساس الأداتى instrumental للتواصل السينمائى. ويبين أبرامسون كيف تقود محاولة وولين لإثبات ذلك الأساس إلى نزعة " لفظية " أو إلى نزعة " سردية " تضع تشديدها الأعظم على الشفرات اللفظية الراسخة فى علم اللغة البنيوى بوصفها النموذج للتواصل البشرى، الذى يفصل الأسلوب عن الموضوع، ويحكم على مؤلف من خلال قدرته على بناء فيلمه على أساس بنية أسطورة وليس من أجل قدرته على توليد معنى من الميزانسين (الإخراج) أو الأسلوب.

يقدم مقال أبرامسون حججًا واضحة ومبررة بإحكام دفاعًا عن التحليل الأسلوبى والموضوعاتى أو البنيوى، كما يقدم تلخيصاً ومقارنة مفيدين بين مقاربات بازولينى وولين (مضافًا إليه ميتز). وفى هذه النقطة، فإن حجج أبرامسون لصالح المقاربة المستمدة من مفاهيم بازولينى التى طَرحها فى مقال "سينما الشعر" يمكن أن تقابل على نحو مفيد بنقد ميتز لهذه المفاهيم فى مقال "السينما الحديثة والسرد" ضمن كتاب "اللغة السينمائية" Film Language (مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧٤).

* * *

أى مناقشة لـ" سيميولوچيا السينما " لابد أن تبدأ بتوضيح لطبيعة العلامة السينمائية. وفى علم اللغة، مثلاً، من المتفق عليه أن طبيعة العلامة اعتباطية؛ فـ" الدال (الصوت – الرمز لـ O-K-S مثلاً) لا يتضمن رابطة طبيعية مع المدلول (المعنى المجرد "OX")[١] وطبقًا لبيتر وولين، يبدو أن الرواد فى مجال السيميولوچيا تبنوا افتراض أن النظم القائمة على اعتباطية العلامة هى وحدها القادرة على أن تكون معبرة وذات معنى؛ أى النظم فقط التى كانت فيها العلامات " غير معللة "[٢]. والسينما تنتمى إلى نظام " علامات طبيعية " (كنظام مضاد لنظام " العلامات الاعتباطية ") ولكنها، ومع ذلك، معبرة وذات معنى على حد سواء. فهل يعنى هذا أن السينما ليست لغة حقًا، وأن سيميولوچيا السينما مستحيلة ؟

يستنتج وولين (واستنتاجه يستند إلى أعمال كريستيان ميتز) : " أن السينما لغة حقًا، ولكنها لغة بلا شفرة (بلا طاقة لغوية، حسب مصطلح سوسير). إنها لغة لأنها تتضمن نصوصًا، ولوجود خطاب ذى معنى، لكنها، على خلاف اللغة اللفظية، لا يمكنها الرجوع إلى شفرة موجودة من قبل[٣]. (ينبغى ملاحظة أن وولين يعنى بمصطلح " شفرة " نظام علامات موجود من قبل، أى نظام يوجد قبل الاستخدام المحتمل لذلك النظام، وأنه يوجد قبل "الرسالة" التى هى التعبير الخاص عن ذلك النظام).

واعتماداً على مسألة هذه " الشفرة الموجودة من قبل " تنشأ المشكلات الأساسية وتقود وولين إلى إساءة تطبيق مفاهيم " النموذج الأصلى " و"البنية" على السينما. (وسوف أعود إلى هذه النقطة فيما بعد).

يدرس بازولينى المسألة ذاتها ويتوصل إلى بعض النتائج المهمة جداً. وهو يصف المسألة على النحو التالى :

بينما تنشئ اللغات الأدبية إبداعاتها الشعرية على أساس أعرافى للغة أداتية، شائعة تمامًا بين كل من يتكلمون، تبدو اللغات السينمائية غير مؤسسة على أى شىء مثل هذا. وفيما يتعلق بأساسها الفعلىّ فهى لا تتضمن لغة، هدفها الأول هو التواصل.

وبالتالى تبدو اللغات الأدبية على الفور، وفى الممارسة، كشىء متميز عن الأداة الخالصة والبسيطة التى تحقق التواصل، فى حين أن التواصل عن طريق السينما يبدو اعتباطيًا ومراوغًا، دون ذلك الأساس الأداتىّ المستخدم بصورة طبيعية.

الناس يتواصلون بالكلمات، لا بالصور؛ وهذا هو السبب فى ضرورة ظهور لغة خاصة كتجريد خالص واصطناعى.

وإذا كان هذا الاستنتاج صحيحًا، كما ينبغى أن يكون، فإن السينما من حيث الجوهر لا يمكن أن توجد، أو أنها فى أقل تقدير قد تكون فقط مسخًا، وسلسلة من العلامات عديمة المعنى[٤].

ولكن السينما وبوضوح لا توجد كشكل للتواصل ذى معنى. ولهذا، يتحتم وجود أساس أداتى للغة سينمائية وإلاّ كانت الصور علامات بلا معنى. والأساس الأداتى للسينما هو اللغة التى نستخدمها لـ" التواصل " مع بيئتنا. وكل واحد منا، كمتفرج محتمل للمنتج السينمائى، معتاد على " قراءة واقع "، و"قراءة " بتلك الطريقة تبدو كأنها فى تواصل دائم مع ذلك الواقع الذى يحيط بنا باستمرار؛ وبكلمات أخرى فإنه معتاد على مواصلة حوار مستمر مع بيئتنا، " بيئة تعبر عن نفسها بتوسط الصور التى تشكلها "[٥]. فالأشياء (المظهر الخارجى لعابرى السبيل وإيماءاتهم، وسماتهم، وسلوكهم، وتعبيراتهم، وصمتهم .. إلخ ؛ علاوة على إشارات المرور، والمؤشرات، والساعات، ونوافذ المحلات التجارية ... إلخ) محملة بالمعانى التى تعبر عن شكل ما من " حديث " أعجم بوجودها الفعلى[٦]. ومع ذلك، فهذا لا يستنفد نظام العلامات الذى يوفر أساسًا أداتيًا تقوم عليه السينما. " ولكن هناك المزيد، عند الإنسان، يعبر عن عالم داخلىّ بصور ذات معنى – سوف نفترض من ثم أنه يُعبَّر عنها، وبالقياس بالمصطلح " صور– علامات". **وهذا العالم هو عالم الذاكرة والأحلام**[٧]. ويمضى بازولينى ليوضح أن كل الأحلام سلسلة من هذه الصور– العلامات التى تتضمن كل السمات المميزة للمشهد السينمائى : اللقطات القريبة، اللقطات البعيدة ... إلخ. ثم يخلص بعدئذ – فى إجابة عن السؤال الأصلى – إلى أن لغة صورة خاصة ليست تجريدًا خالصًا

واصطناعيًا بما أنها لا تملك أساسًا أداتيًا. «باختصار، هناك عالم معقد كامل من الصور ذات المغزى - مكون من الكثير من الإيماءات ومن كل أنواع العلامات القادمة من البيئة، شأنه شأن الذكريات أو الأحلام- يُفترض أنه الأساس "الأداتي" للتواصل السينمائى، ويسبق وجوده التواصل السينمائى»(٨).

من المفيد أن نذكر بعض السمات المميزة للغة السينمائية القائمة على ذلك الأساس "الأداتى"، التى يقول بازولينى إنها ملموسة تمامًا وحتمًا، أى غير مجردة. وهناك طريقة أخرى لقول إنه ليست هناك صورًا عامة (تبدو هذه النقطة قيد البحث إذا أخذنا فى الاعتبار استخدام "الرموز" فى السينما، وبالطبع الرموز الأقل أهمية فى تقسيم وولين الثلاثى للعلامات، ومع ذلك، فأنا متأكد من أن بازولينى مطلع بصورة جيدة على أيزنشتاين، من خلال أفلامه ومقالاته على السواء. والموضوع هو أن صورة لطاووس لا تزال صورة لطاووس معين؛ وأن الصورة يجب أن تكون دائمًا محددة وملموسة. وأظن أن هذا الموضوع مفهوم تمامًا).

المؤلف السينمائى ليس لديه قاموس لـ الصور- العلامات يختار منه؛ وإنما لديه احتمالات غير محدودة، بالضبط كما يوجد عدد لا متناه من الكلمات المحتملة. ويسحب صانع الفيلم صوره- علاماته من هيولى، حيث توجد فقط ظلال، وإمكانيات، وينظر إليها على أنها مصنفة فى قاموس - قاموس أنشأه هو بذاته- ويعطيها معنى من عنده. «وفى حين يعد عمل الكاتب اكتشافًا جماليًا، فإن عمل صانع الأفلام هو اكتشاف لغوى أولاً واكتشاف جمالى ثانيًا. وصحيح أنه فى تاريخ السينما ترسّخ نوع ما من قاموس سينمائى، ولكنه يتضمن السمة الخاصة بكونه أسلوبيًا قبل أن يكون قواعديا(٩). وهكذا يقترح بازولينى سمة أساسية ثانية للغة سينما : إن لديها أسلوبًا قبل أن يكون لديها نحو؛ أى أن الأداة اللغوية التى تُؤسس عليها السينما ليس لها بنية منطقية (ضرورية)، ولا بنية قبلية؛ وأنها لا عقلانية.

ونعود إلى وولين، وأظن أنه صائب حين يستنتج أن السينما لا يمكنها الرجوع إلى شفرة موجودة من قبل، وعلى الأقل إلى شفرة بالمعنى العادى، مثل التأليف فى

الموسيقى. ولأن السينما ليست لها شفرة من نوع ما، وشفرتها فى حالة ما قبل الرسالة غير قواعدية؛ فإنها لا تتضمن قواعد للبناء موجودة من قبل. إنها ليست ببساطة مسألة " ترجمة " شفرة إلى وسيلة أخرى؛ فنحن نتعامل هنا مع شفرتين مختلفتين، ومع نظامين مختلفين للعلامات. وبينما يحاول بازولينى توصيف الفروق بين الاثنين، فإن وولين، من ناحية أخرى، يحاول تحديد العلاقة بين العلامة السينمائية والواقع. وفى محاولته هذه، يبدأ مناقشة عويصة إلى حد ما عن " التقسيم الثلاثى للعلامات". وهذه المناقشة لا علاقة لها بنقده لأفلام معينة ولصناع أفلام معينين، وينتهى بإخبارنا أن أفضل صانع أفلام (جودار، حسب وولين) هو الوحيد الذى يستفيد من كل إمكانيات السينما، أى من الأنواع الثلاثة للعلامات السينمائية. ولا يُوضّح تعريف الأنواع الثلاثة للعلامات الفروق بينها. وتدخل المناقشة طريقًا مسدودًا لأن وولين لا يستخدمها إطلاقًا كأساس نظرى لجمالياته. وفى حين يدرك وولين، نظريًا، أن السينما نظام علامات طبيعى، فإنه فى الممارسة يتعامل مع الأفلام كما لو أنها قائمة على أساس عقلى. ولا أدرى ما إذا كان ذلك " انحيازًا أدبيًا " من جانبه أم إحجامًا عن الاعتراف بالعناصر " اللاعقلانية " (التى ربما يعتبرها " فوضوية ") كأساس للتعبير السينمائى، لكن البحث عن أساس عقلى ومفاهيمىّ للغة سينمائية يشكل أساس مناقشاته لنظرية المؤلف ولـ" البرنامج والأداء".

والمشكلة تكمن فى هذا : يدرك وولين أن السينما لغة بلا شفرة، وأنها مصنَّفة لكنها غير مُشفرة، حسب تعبيره. ومع ذلك، فإذا تجوهلت "الشفرة الطبيعية" التى تشكل أساس التعبير السينمائى ولم تحلَّل، فإنه يتعين آنئذ على وولين، فى النهاية، أن يقع فى المصيدة، وإن يكن بلا قصد، وهو ما توقعه بازولينى بوضوح. فالسينما، عند وولين، يتعين أن تصبح "مسخًا، وسلسلة من علامات بلا معنى". ولكى يتجنب وولين تلك المصيدة، اضطر إلى إدراك بنية عقلية يمكن أن تقوم عليها لغة سينمائية. فأين يكمن المعنى والبنية الممكنان فى لغة السينما إذا لم تكن السينما، كما يعترف وولين، بلا " شفرة " (يفهم منها المعنى) وبلا " نحو " (تُستمد منه البنية)؟ ولهذا اضطر وولين إلى البحث عن مكان آخر للمعنى والبنية.

أدرك نقاد المؤلف تمامًا وبوضوح أن معنى فيلم ما، وخصوصًا فيلم أمريكى لا يتعين البحث عنه فى القصة/ الحوار و/ أو السيناريو؛ فالمضمون الفكرى (الموضوعاتى) لفيلم ما يتكشف بتحليل ميزانسين الفيلم، الذى يعد مسئولاً بالدرجة الأولى عن إبداء معنى وبنية للعمل. وحين يُكتشف أن أسلوب مخرج متناغم على امتداد عمله (فى مجمل أفلامه) وأن ذلك الأسلوب يكشف عن تقديم مبرر له فى المعنى - أى أنه متشكل من خلال رؤية ذاتية أو رؤية للعالم - حينئذ يمنح ذلك المخرج مكانة "المؤلف". والمهم هنا هو أن المعنى، طبقًا لنقاد المؤلف، لا يوجد سابقًا على الأسلوب البصرى أو على ميزانسين الفيلم؛ وأن المعنى والبنية لا يوجدان فى أى مكان سابق على التعبير الملموس والفردى. وكان نقاد المؤلف يشددون على نفى الوجود المسبق لذلك النص. (كان نقاد المؤلف يؤكدون أيضًا أن اللغة السينمائية أسلوبية قبل أن تكون قواعدية، غير أنهم كانوا غير واعين بذلك). ويدرك وولين، جزئيًا فقط، التضمينات النظرية لهذا الجانب فى نظرية المؤلف. ويكتب :

« يتضمن عمل المؤلف بُعداً دلاليًا، وهو ليس شكليًا بصورة نقية، بينما عمل المخرج، من ناحية أخرى، لا يتجاوز عالم الأداء، وتحويل نص موجود من قبل : سيناريو، كتاب أو مسرحية إلى مركب خاص من الشفرات وسبل التعبير السينمائية. وكما سوف نرى، فإن المعنى الخاص بأفلام مؤلف ينشأ بعديًا؛ بينما المعنى - الدلالىّ، وليس بالأحرى الأسلوبى أو التعبيرى - الخاص بأفلام مخرج يوجد قبليًا » .

هذه طريقة جديرة بالاهتمام فى وصف الفرق بين المخرج والمؤلف فى نقد المؤلف، وهى تشدد على أن المعنى فى فيلم مؤلِّف لا يتعين أن يوجد فى السيناريو. وعلاوة على ذلك فالبيان المقتبس أعلاه يقول إن أسلوب مؤلف ليس شكليًا بلا مبرر أو إنه معبر فحسب، وإنما يقدم تبريراً له فى المعنى، كما أن له بعداً دلاليًا. (وهو يلمح هنا إلى أن عمل مخرج يمكن أن يكون "شكليًا خالصًا". وسوف أوضح فيما بعد أن هذا ليس ممكنًا). ومع ذلك، فالسطر الأخير من البيان مشوِّش إلى حد ما؛ فهو يقول إن المعنى فى أفلام مخرج يُوجد قبليًا، ويفترض أنه يوجد فى السيناريو. ويفرِّق أيضًا بين

مصطلح " دلالى " ومصطلحى "أسلوبى" و" تعبيرى" والآن يوجد تغيير طفيف فى استخدام مصطلح "دلالى". وهذا التغيير فى المعنى حاسم تمامًا. فمصطلح "دلالى" استخدم، من ناحية، ليعنى مغزى أو معنى، واستخدم بعدئذ، من ناحية أخرى، ليعنى لفظى (أو على الأقل مفاهيمى) حيث يميز عن مصطلح "أسلوبى" أو تعبيرى. وبكلمات أخرى، يصبح المعنى معادلاً للفظى. وهذه المعادلة للمعنى باللفظى هى التى تشكل أساس عدم قدرة وولين على التعامل مع العناصر الشكلية فى الوسيط السينمائى[١١]. (لابد أن نلاحظ وجود تضمين فى السطر الأخير من الاقتباس أن المعنى فى أفلام مؤلِّف يربط بالأسلوب وطريقة التعبير فى الأفلام، وهو موقف سوف ينقضه وولين فيما بعد فى مناقشته، كما سنرى).

فى السطور السابقة على البيان الذى اقتبسناه أعلاه، كتب وولين: « فى الوقت المناسب، وبسبب الإسهاب فى النظرية الأصلية نشأت مدرستان فكريتان رئيسيتان بين نقاد المؤلف : هؤلاء الذين أصرّوا على كشف لب من المعانى والموضوعات الفكرية، وأولئك الذين شدَّدوا على الأسلوب والميزانسين»[١٢]. وعلى الرغم من أننى لست متأكدًا تماما أى " مدرستين " يشير إليهما وولين، فإن الجملة، مع ذلك، تتضمن أن " لُبًّا من المعانى، والموضوعات الفكرية" يمكن اكتشافه فى أفلام مؤلفين معينين بدون أسلوب وميزانسين مؤكدين. وهذا خطأ، فالأسلوب البصرى والميزانسين هما ما تفترض نظرية المؤلف أنهما كل شىء تقريبًا. فمن أى شىء آخر يمكن لـ" لب من المعانى، والموضوعات الفكرية" أن يأتى ما لم يأت من الأسلوب والميزانسين ؟

للإجابة عن هذا السؤال يلجأ وولين إلى ما يعتبره البعد الدلالى فى السينما ويحاول إجراء مقاربة بنيوية لأعمال مخرج. ويقتبس من چيفرى نويل سميث عن نظرية المؤلِّف :

« إحدى النتائج الطبيعية الجوهرية للنظرية، وكما طوِّرت، هى اكتشاف أن السمات المحددة فى عمل مؤلِّف ليست بالضرورة تلك السمات التى تعدّ وبسهولة السمات الأشد وضوحًا. ومن ثم يصبح هدف النقد كشف النقاب عمًّا وراء التباينات

السطحية في مادة العمل والتعامل مع لب صلب من الموضوعات الأساسية والمبهمة غالبًا. والنموذج الذى تشكله هذه الموضوعات ... هو ما يعطى لعمل مؤلِّف بنيته الخاصة، وكلاهما يحدده داخليًا ويميز جسد عمل عن جسد عمل »(١٣).

ويضيف وولين : « إن هذه المقاربة البنيوية، كما يسميها نويل - سميث، هى ما لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة للناقد »(١٤). إن نمط الموضوعات، بالنسبة لوولين، هو ما يعطى العمل بنيته الخاصة. ومن المهم أن نتذكر، بالنسبة لوولين، أن هذه هى " الموضوعات الفكرية " التى تشكل " البعد الدلالى" للعمل. وعلاوة على ذلك، فقد لاحظنا أن " البعد الدلالى" يُعادَل بالعناصر اللفظية - السردية ويميز عن الأسلوب والقدرة على التعبير. ومن ثم، يصبح الموضوع (التيمة) مفصولاً من حيث الجوهر عن الأسلوب. وبما أن وولين أسس فكرة أن "النموذج تشكَّل بهذه الموضوعات" التى تعطى لعمل ما " بنيته الخاصة"، فعليه إذن أن يحدد هذه الموضوعات. وهذه الموضوعات يتحتم، إذا سلمنا بافتراض وولين، أن يكون وجودها سابقًا على الأسلوب البصرى. ونظرا لأن هذه الموضوعات هى أساس البعد الدلالى فى السينما فلابد، بمعنى ما، أن " تُشفر" (أى يجب أن تكون ذات معنى قبل الآن، وسابقًا على أى استخدام جرى لها فى نظام تواصل). وبما أن الموضوعات سوف "تقتلع" من فوق أساسها حيث "الأسلوب" و" قوة التعبير"، فيجب أن يكون لها بنية سابقة الوجود، ونَحْو، إذا صح القول. ويتحتم على وولين، بناء على ذلك، أن يحدد هذه الموضوعات بصرف النظر عن الاحتياجات الشكلية لـ"الأسلوب" و" قوة التعبير"، التى يتطلبها الوسيط السينمائى ذاته، ووجودها القبلى.

يجب على وولين أن يكتشف الأساس العقلى، والأداة اللغوية العقلية، اللذين تقام عليهما لغة سينمائية واللذين يُمكن لأسلوب أن يُركَّب فوق أساسهما البنيوى. والحقيقة أن وولين يبحث عن لغة ذات قاموس وذات قواعد. ويبدو أنه غير قادر على تصور لغة تعتبر أسلوبية قبل أن تكون قواعدية. وبالنسبة له "الأسلوبيّ والتعبيريّ" لابد أن يكون قائمًا على شىء ما له معنى قبْلىّ ومن ثم يمكن أن يؤَسلب أو يصبح معبِّرًا.

وقبل أن نرى إلى أين قاد ذلك البحث وولين، ربما يكون من الأفضل، فى هذه المرحلة، أن نرى مدى تعارض موقفه مع موقف بازولينى. فعند بازولينى ليس نموذج الموضوعات المجردة هو ما يعطى العمل بنيته الخاصة. وإنما النموذج البصرى، بالأحرى، هو الذى يخلق نموذج الموضوعات، أو بكلمات أدق، إن نموذج الموضوعات يُجرَّد انطلاقًا من الأسلوب البصرى. فالأسلوب البصرى لفيلم مؤلِّف يمنح العمل علاقاته الشكلية وعلاقاته البنيوية على السواء. والبنية الخاصة بفيلم هى التى تعطيه معانيه والأسلوب هو الذى يعطيه بنيته. وهذا لأن السينما أسلوبية قبل أن تكون قواعدية. وليست هناك بنية قبليّة. ومهمة صانع الفيلم هى أولاً ابتكار لغوى ثم ابتكار جمالى. وبالتالى، فإن صانع الفيلم يخلق الأساس العقلى لتعبيره الشعرى الخاص؛ ولكنّ طالما أن الأساس العقلى يوجد فقط من خلال فعل الإبداع، لذا فإنه أسلوبىّ بالفعل.

وانطلاقًا من هذا يمكن أن نرى – خلافًا لوولين– أن عمل صانع أفلام Filmmaker وحتى مخرج a metteur-en-Scéne لا يمكن أن يكون شكليًا خالصًا. فعمل أى صانع أفلام له دائمًا بعده الدلالى، لأن صانع الأفلام يكتب قاموسه، إذا جاز القول، وهو يمارس عمله. فليست هناك قواعد مسبقة لبناء فيلم، حتى بالنسبة لمخرج. وحتى إذا كان " أسلوبه " يمنح بنية ومعنى. (وهذا ليس الشىء ذاته عندما نقول إنه يمكن إيجاز رؤية للعالم من أى أسلوب، سواء أكان ذاتيًا أم غير ذاتى، متعمدًا أم حدسيًا. وفى الأدب، مثلاً، لا يوجد إطار مفاهيمى، ذو معنى فى حد ذاته بالفعل، يُمكن أن تُركَّب فوقه وسائل أسلوبية أو تعبيريّة شكلية. فالأسلوب هنا يمكن أن يكون مجانيًا خالصًا بسبب وجود لغة ذات معنى تشكل أساس أى تعبيرات، وتوجد قبل أى تعبيرات من ذلك المصدر. وهذه، كما يناقش بازولينى، ليست الحالة فى السينما).

الأسلوب البصرى، وخاصة عند المؤلِّف، ربما يُبَرَّر بمعنى يمكن أن يشكِّل نموذجًا معينًا للموضوعات، ولكن الموضوعات لا يمكن أن توجد قبل الأسلوب البصرى. وإذا أعطى نموذج موضوعات لفيلم ما بنيته الخاصة (وليس بالأحرى أن الموضوعات تجرد

من البنية)، فآنئذ يتعين أن توجد الموضوعات من قبل فى مكان آخر غير الفيلم. كما أن معنى الفيلم، حينئذ، قد يُقدَّم مسبقًا. من أى مكان آخر إذن تأتى البنية ويأتى المعنى إذا كان وجودهما يسبق الأسلوب البصرى؟

يبدو أن الإجابة تكمن : " فى السيناريو". ومع ذلك يرفض وولين ذلك الحل. ويكتب : « يبدو الأمر كأن الفيلم تأليفٌ موسيقى وليس أداء موسيقيًا، حيث يكون وجود التأليف الموسيقى قبليًا (مثل السيناريو)، فى حين يُبنى فيلم مؤلَّف بعديًا »[١٥]. ويرفض وولين إمكانية أن يكون السيناريو الأساسى القبْلى للتعبير السينمائى، حيث يجادل بأن " التأليف " يمكن أن يتشكل بعديًا فقط بالنسبة للسينما[١٦].

ومحاولة وولين للتنقيب عن نظام علامات اعتباطى- مجرد، وعقلانى، ومحدود - تُبنى على أساسه اللغة السينمائية قادته إلى ليڤى شتراوس ومفاهيم النماذج الأصلية والحكايات البدائية. ويكتب :

« فى كتابات أولريك وآخرين لوحظ أنه فى الحكايات الشعبية المختلفة تعاود الموضوعات ذاتها الظهور المرة تلو الأخرى. ويصبح من الممكن بناء معجم من هذه الموضوعات. وقد أثبت بروب، فى آخر الأمر، كيف يمكن أن تحلل دائرة كاملة من الحكايات الشعبية الروسية إلى تنويعات لمجموعة محدودة جداً من الموضوعات الأساسية (أو الانتقالات، كما سماها). والمبدأ الذى تقوم عليه الحكايات المختلفة المستقلة كان حكاية بدائية، نشأت منها كل التنويعات. وهناك نقطة مهمة تحتاج إلى التحديد حول هذا النموذج من التحليل البنيوى. فثمة خطر، كما أشار ليڤى شتراوس، هو أنه بمجرد ملاحظة ورسم خريطة للتشابهات بين كل النصوص التى درست (سواء كانت حكايات جن روسية أو أفلامًا أمريكية) فإن هذه النصوص سوف تختزل إلى نص واحد مجرد وفقير. ويجب أن تكون هناك لحظة للتركيب ولحظة للتحليل. وإلاَّ اعتبر المنهج شكليًا، وليس بنيويًا بحق »[١٧].

وهكذا فاللغة السينمائية بالنسبة لوولين، مبنية فى النهاية على أساس نظام علامات اعتباطى، وشفرة الحكايات البدائية (الأصلية - م) الموجودة فى الحكايات

الشعبية والميثولوجيا. ومع ذلك، يُعبَّر عن هذه الحكايات البدائية بلغة مجردة؛ وتعتبر الحكايات البدائية أشكالاً مفاهيمية. ويمكن أن يقال فقط عن النماذج الأصلية لهذه الحكايات إنها تحدد بنية فى لغة يمكنها التعبير عن هذه التجريدات. ولكن لغة السينما " ملموسة بصورة مطلقة وحتمية " ويجب أن تكتشف شفرتها فى مكان آخر. ويُجبر وولين على التشديد على العنصر السينمائى الذى يدعم مخططه المفاهيمى : وهو بالتحديد اللغة اللفظية (الشفهية أو التحريرية). وهذا هو العنصر الوحيد فى اللغة السينمائية الذى يكون فيه للحكايات الأصلية علاقة مباشرة بالبنية، بما أن الحكايات الأصلية يمكن فقط أن تحدد البنية فى لغة يمكنها التعبير عن هذه التجريدات.

والآن، وطبقًا لتحليل وولين، فإن المعنى فى أفلام مخرج وأفلام مؤلِّف يوجد قبليًا؛ والفارق هو أنه فى حالة المؤلف لا يتأسس المعنى بالضرورة فى السيناريو. ولكن المعنى الخاص بفيلم فى أى من الحالتين يكون " لغويًا " لا "أسلوبيًا". وبتحويل مفهوم البنية من الأدب والأنثروبولوچيا إلى السينما، ينتهى وولين إلى الموقف (المضاد للتأليف) القائل إن المعانى توجد بمعزل عن الأسلوب. ويكتب : « الأساطير، كما يشير ليڤى شتراوس، توجد مستقلة عن الأسلوب، وعن نحْو اللغة أو الصوت الموسيقى، وعن رخامة الصوت أو تنافر النغمات. وتؤدى الأسطورة وظيفتها على مستوى عال بشكل خاص، حين ينجح المعنى عمليًا فى "اقتلاعه" من الأرضية اللغوية التى يحافظ على الدوران فوقها »(١٨). ومع ذلك، فالأساس اللغوى الذى يوجد من أجل لغة الأساطير لا يوجد من أجل اللغة السينمائية. ويَختزل منهج وولين بنية فيلم إلى "مخطط أسطورى" (المصطلح لوولين). ويُختزل معنى فيلم إلى بنية أسطورة.

حتى لو احتوت هذه المقاربة المنهاجية على " لحظة للتركيب ولحظة للتحليل" فإنها لن تكون " بنيوية حقًا ". ولن تكون حتى " شكلية". والسبب فى هذا هو أن تحليل وولين ليس تحليلاً لعناصر الشكل فى السينما. وهو لا يبحث عن المعانى فى الإخراج. وما يسميه " البنية" ليس البنية الخاصة بفيلم؛ وإنما بنية موجودة فى مكان آخر؛ فى اللغة اللفظية. وإذا كان هناك أى اهتمام بـ"العناصر البنائية" فى اللغة السينمائية فإنه

يتركز حول على عناصر السرد بوصفها مقابلة لعناصر الشكل. وهذا هو السبب فى اقتراحى لمصطلح "اللفظية" أو "السردية" بالنسبة لمنهج وولين، ومفضلاً ذلك على مصطلح "البنيوية".

إن مقاربة "بنيوية حقًا" للسينما قد تكشف لبًا من الموضوعات الفكرية من خلال فحص دقيق للإخراج، أى بتحليل بنيات السرد وبنيات الشكل معًا وعلاقتهما المتبادلة. ولا يوجد شيء فى منهج وولين خاص بالوسيط السينمائى فى حد ذاته[١٩]. وإذا كان المنهج الذى اقترحه لا يربط البنيات الخاصة بفيلم – البنيات السردية "(اللفظية فى المقام الأول) والبنيات الشكلية (البصرية فى المقام الأول) على حد سواء – برؤية للعالم أو برؤية ذاتية، فإن هذا المنهج حينئذ قد يكون شكليًا فحسب.

قرب نهاية فصل نظرية المؤلف فى كتاب وولين يوجد هذا التصريح الغريب والمروّع : " وفضلاً عن ذلك، ليس هناك شك فى أن الأفلام الأعظم لن تكون ببساطة أفلام المؤلِّف بل الأفلام الرائعة تعبيريًا وأسلوبيًا أيضـــًا : " ' صعود لولا ' ' قصة من شين هايك '، ' قواعد اللعبة '، ' السيدة دى توتى '، ' ساشو حاجب المحكمة '، ' العربة الذهبية ' "[٢٠] .

حين قرأت هذا التصريح لأول مرة حيّرنى إلى حد ما. فما الذى يعنيه على أية حال : هل يعنى أن أفلام المؤلِّف ليست رائعة " تعبيريًا وأسلوبيًا " ؟ وما هى دلالة تعبير " ببساطة " قبل جملة أفلام " المؤلِّف " ؟ هل أوفلس، وميزوجوشى، ورينوار ليسوا مؤلِّفين ؟ وهل مكانتهم كمؤلِّفين لا علاقة لها بالخواص الأسلوبية والتعبيرية فى أفلامهم؟ الإجابة عن السؤال الأخير، من جانب وولين، هى بوضوح لا ؛ كما يمكن إنشاء نموذج بنيوى لأى عدد من المخرجين، بعض أفلامهم ليست "رائعة" على الإطلاق. (فى نظريات جمالية أخرى، على سبيل المثال، قد تكون "الروعة" وظيفة للعلاقة، وللتماسك والوحدة، وللأسلوب والمضمون. فعلى أى أساس يضع وولين معايير للحكم على أن أسلوب مخرج ما أكثر "روعة" من أسلوب مخرج آخر حين يفصل منهجه الأسلوب عن المعنى فصلاً تامًا؟ ويُجبَر وولين على أن ينحدر تدريجيًا إلى ذاتية تامة، هى السبب فى أن "هيكله"

المكرس للمخرجين يعتبر اعتباطيًا جدًا). وتصريح وولين المقتبس أعلاه يصبح مفهومًا فقط إذا قبلنا الفصل الجذرى، فى منهجه، بين "الفكرى" (اللفظى - السردى) و"الأسلوبى والتعبيري" (البصرى - الشكلىّ). وبالنسبة لوولين، البعد اللفظى - السردى هو الذى يبنى، فى النهاية، فيلمًا ما؛ وبُعده البصرىّ - الشكلىّ هو ما يمنحه (ببساطة!) خواصه الأسلوبية والتعبيرية. ورغم نقد وولين لحقيقة أن «القيمة الجمالية عند ميتز هى مسألة " قدرة تعبير" خالصة؛ ولا علاقة لها بالفكر المفاهيمى»(٢١) فإنه ينتهى إلى الموقف ذاته بالضبط.

وآمل أن يكون واضحًا، بعد التحليل الذى قمت به فى هذا البحث، كيف ولماذا ينشأ هذا "الفصل الجذرى" فى فكر وولين. وهو "مدمج" فى منهجه كنتيجة لفكرته عن "البنية" فى اللغة السينمائية. وإذا كان المرء مهتمًا بمقاربة للسينما "بنيوية حقًا"، فإنه حينئذ لن يكون مهتمًا بشدة بقصص النموذج الأصلى (الحكايات البدائية) أو بعناصر السرد، كشخص مهموم بنماذج الأسلوب والوحدات الأسلوبية، التى لا يمكن أن تُفصل عن الموضوع (التيمة) - الذى لا يعد مجرد " قوة تعبير" مضافة على عجل- وتسبق وتخلف أى " قواعد" يمكن أن تتراكم فى الخطاب السينمائى من خلال التداول التقليدى.

القضية الأساسية المتنازع عليها هى كفاءة نموذج لغوى للخطاب السينمائى. واستخدام وولين للنماذج اللغوية المقتبسة من دى سوسير عن طريق ليفى شتراوس، وإعادة صياغته المصدقة على كتابات رولان بارت المعنية بالتفشى التام للغة اللفظية واستخدامها كـ" نموذج رئيسى" يشيران إلى تفشىّ التحيز الأدبى فى النقد السينمائى. وهى ليست مسألة متعلقة بتقرير ما إذا كانت الأفلام أساطير بالفعل أم لا (إيكيرت)(٢٢)، أو يظهران أن التحليل البنيوى يتعارض مع نظرية المؤلف (هندرسون) (٢٣)؛ ولكن بالأحرى فى فهم ما يتضمنه بالفعل أى تقييم لحقيقة أن السينما شكل ما من أشكال التواصل بدون شفرة. وعلى الرغم من أن وولين، وميتز وآخرين يتملقون الحقيقة، فإنهم يمضون قدمًا بطريقة ملائمة ويتعاملون مع السينما كما لو أنها نماذج مقتبسة من علم اللغة البنيوى ووافية بالغرض تمامًا.

أما تحليل بازوليني، فرغم عدم استخدامه لمصطلحات علم اللغة البنيوي، فقد وضع الأساس لاستنتاج أن السينما لغة بلا شفرة، ويشير إلى اتجاه، قائم على تلك الحقيقة، وهو ضرورة إجراء تحليل إضافي.

هوامش

(١) انظر:

Peter Wollen, Signs and Meaning in the Cinema, (London: Secker and Warbury, 1969), p. 117.

(٢) المرجع السابق ص ١٢٠ .

(٣) المرجع السابق.

(٤) انظر:

Pier Paolo Pasolini, "The Cinema of Poetry", Cahiers du Cinema in English, December 1966, p. 35.

(٥) المرجع السابق ص ٣٦.

(٦) المرجع السابق.

(٧) المرجع السابق.

(٨) المرجع السابق.

(٩) المرجع السابق.

(١٠) وولين، المرجع المشار إليه، ص ٧٨ .

(١١) حدَّد سام روهدى نقطة مشابهة فى مقاله الدقيق الملاحظة والممتع عن كتاب وولين. وكتب أن " فورد قد يكون فنانًا ومؤلفًا بحق، ولكن التوكيد لم يثبت بأى دليل لمجموعة متغيرة من التقابلات على مستوى العبارات المبتذلة المضمونية. ولا يوجد شىء فى مناقشة وولين خاص بالوسيط النهائى ..."

Sam Rohdie, review of Signs and Meaning in the Cinema, New Left Review,) May/ June 1969, pp. 67-68.

(١٢) وولين، المرجع المشار إليه، ص ٧٨.

(١٣) المرجع السابق، ص ٨٠.

(١٤) المرجع السابق.

(١٥) المرجع السابق، ص ١٠٥.

(١٦) فى رد بن بروستر Ben Brewster على مقال سام روهدى عن كتاب وولين "العلامات والمعنى فى السينما" (فى مجلة نيو ليفت ريفيو مايو/ يونيو ١٩٦٩/ ص ٧٢) يفسِّر هذا ليعنى بعدياً بالنسبة للمؤلف، ولكن " بدلاً من النظر إلى المؤلف على أنه الفرد السيكولوچى، والمخرج أو رؤيته للعالم، يقترح بيتر وولين النظر إلى المؤلف كنوع من حجة بأثر رجعي: تحليل مقارن لأعمال مؤلف (واحتماليًا ليس فقط المخرج، بل المصور، وكاتب السيناريو..إلخ) يمكِّن الناقد من تأسيس النموذج الذى يعد على أساسه كل فيلم من الأفلام على حدة متحققًا على نحو ملائم تقريبياً". ومع ذلك، لا يزال هذا التفسير يفشل فى التعامل مع المسألة الرئيسية والحاسمة: كيف استخرجت الحجة ذات الأثر الرجعى من الأفلام؟ وأنا أؤكد أن السبيل الوحيد للوصول إلى تلك الحجة هو أولاً إجراء تحليل للإخراج، واللغة السينمائية، واللغة الخاصة بالوسيط.

والأساس الذى تقوم عليه فكرة بروستر عن "الحجة ذات الأثر الرجعي" هى المقاربة فى التحليل السينمائى التى تفصل الموضوع عن الأسلوب وطريقة التعبير- وهى مقاربة حاولت أن أبيِّن أنها قائمة على افتراضات معيبة حول طبيعة اللغة السينمائية. وعلى سبيل المثال، يكتب بروستر: " رغم أن الأمثلة التى يقدمها بيتر وولين هى لمؤلِّفين مهمومين بالموضوعات thematic auteurs، ومن ثم عرضة بدرجة أكبر لمقاربة أدبية تقليدية ذات مضمون دلالى، فمن الممكن تمامًا إنشاء منهاج لمؤلِّف، مثل چوزيف ڤون ستيرنبرج، يركز على الجوانب "السينمائية الخالصة" التى يتهم سام روهدى بيتر وولين بأنه غير قادر على التعامل معها".

وبإمكاننا أن نرى من الاقتباس أعلاه ما يحدث لمقاربة منهاجية قائمة على هذا الفصل الجذرى بين " الأسلوب وقوة التعبير" والموضوع : فهى تختزل نفسها إلى " شكلية " فحسب من ناحية - والتى، إذ تحاول القيام بحكم قيمى، تنحدر تدريجيًا إلى ذاتية خالصة طالما أنها تفتقر إلى أى معايير ماعدا الذائقة الشخصية - وتختزل نفسها، من ناحية أخرى، فى "أخلاقية" سيئة التعريف للموضوعات (التيمات)، "أخلاقية" مقنّعة مادام الادعاء البنيوى بمناقشتها للموضوعات هو إدعاء وصفى فحسب.

(١٧) وولين، المرجع المشار إليه، ص ٩٣.

(١٨) المرجع السابق، ص ١٠٥.

(١٩) كما لاحظنا من قبل، يحدد سام روهدى نقطة مماثلة فى مقاله عن كتاب وولين. ولسوء الحظ يبدو أن سام روهدى يوافق على الفصل الجذرى بين الموضوع والأسلوب الذى يحدده وولين. وعلى سبيل المثال يكتب روهدى: " إن إضاءة راى، وألوانه، وتوليفه ربما تكون مميِّزة بدرجة أكبر من

موضوعاته، وهى أكثر تمييزاً بالتأكيد للوسيط السينمائى". وبديهى أن العناصر السينمائية " أكثر تمييزا للوسيط السينمائى" من الموضوعات "الأدبية". (وأنا لست متأكداً من سبب إزعاج روهدى لنفسه باستنتاج هذه النقطة الواضحة). وما يقصِّر روهدى عن قوله باختصار هو أن الموضوعات مدمجة فى الأسلوب، وفى الإخراج. وأن راى المفكر ليس منفصلاً عن راى صانع الأفلام.

(٢٠) وولين، المرجع المشار إليه، ص ١١٣ .

(٢١) المرجع السابق، ص ١١٤ .

(٢٢) انظر:

Charles Echert, "The English Cine-Structuralists", Film Comment, Vol. 9, no. 3.

(٢٣) انظر:

Brian Henderson, "Critique of Cene-Structuralism, Part I", Film Quarterly, Vol. 27, no. 1.

المشكلات السائدة فى نظرية السينما :
المجلد الأول من كتاب مترى
" علم جمال وعلم نفس السينما"

كريستيان ميتز

" نقد " ميتز، الذى يقع فى أربعين صفحة، لكتاب چان مترى نشر لأول مرة بالإنجليزية فى عدد مزدوج من مجلسة سكرين (السنة ١٤، العدد المزدوج ١/٢)، مصحوباً برجاء لرئيس التحرير وهو ألا يسارع الكتاب إلى تقديم كتابات محاكية لمترى لأن " فلسفة مترى السينمائية وضعت نقطة وقف تام لما قبل تاريخ نظرية السينما ". وكانت الخطوة التالية التى بدا فيها كريستيان ميتز الرائد الرئيسى هى*تدشينه لسيميوطيقا a Semiotics سينمائية (يستخدم المحرر السيميولوچيا والسيميوطيقا بالمعنى ذاته – م) – تحليل علمى (بالمعنى الذى يقصده ألتوسير) لكيف تتواصل السينما. وتعرِّف چوليا كريستيڤا السيميوطيقا بأنها "نظرية خاصة بعملية الدلالة، ونظرية للمعرفة قد تصبح إما مثالية أو مادية طبقًا للحل الذى تقدمه لمسائل صلة المادة/ الإدراك، وطبقًا لطريقة اقتراحها للغة الأشياء .. إلخ". ويضيِّق ميتز التعريف بالنسبة للسينما: "المبدأ المناسب الوحيد القادر على تحديد سيميولوچيا السينما فى الوقت الحالى ... هو الرغبة فى التعامل مع الأفلام كنصوص، وكوحدات خطاب". وهذا الاستعداد يولِّد بعدئذ : "وصفًا دقيقًا لهدف سيميوطيقا السينما. وعلاوة على ذلك، فمنذ كانط ونحن نعرف أن هدف علم ما ليس هدفًا مفترضًا، وإنما هدف يتعين إنشاؤه"(١). وبمجرد إنشاء الهدف يمكن لتاريخ نظرية السينما أن يبدأ.

هذه ادعاءات طموحة وتفترض قطيعة جذرية، بين ما قبل التاريخ الخاص بـ" طلاب مهذبين" والتاريخ الخاص بعلماء. ولا يعترف أحد بواقعية هذه الانتفاضة المعرفية(٢)، ولابد من اعترافى أنا شخصياً بتشكُّكى الشديد فيها بقدر ما تقلق استكشافات ميتز.

ولا يعنى هذا أن أعماله ينبغى تجاهلها أو منع نشرها بل يعنى أنها تضع العربة أمام الحصان مطالبة بانتفاضة جذرية على أساس تلك البيانات الأول. والجزء الختامى من مقاله النقدى، المنشور هنا، يواصل مناقشة مقولات رئيسة أخرى فى أعماله: "منطق الاستقراء"، نماذج الصور الذاتية، استخدام الكلام، والموسيقى، والألوان، وعلاقة السينما بالرواية والمسرح. ويدرس ميتز هنا تجلى الاستعارات والرموز فى السينما مقيداً إيَّاها، على نحو قابل للمسائلة، داخل تعريفات لغوية، بطريقة صارمة تمامًا. (ينبغى أن نتذكر دائمًا أن هذا المقال نص مبكر لميتز ؛ وأن استعانته هنا بنموذج بازانى خاص بجوهر مادى للسينما " شذرات من العالم الواقعى، تتوسط من خلال النسخ الآلى الذى يتيحه التصوير الفوتوغرافى" والتزامه الدقيق بنموذج لغوى، قد عدِّلا بدرجة كبيرة فى كتاباته الأحدث بسبب مخطط طرحه أومبرتو إيكو. كما أن إشارته إلى الترابطات الستة المتاحة لصانع الفيلم، التى تتضمنها النقطة الثالثة الخاصة بتلخيصه للاختلافات بينه وبين مترى، هى تلميح إلى ما سوف يسميه فيما بعد التركيبية الكبيرة؛ ولكن فى نماذج أحدث توجد ثمانية ترابطات محتملة).

وأخيراً، نقدم التعريفات التالية لتساعد على توضيح النص :

واقع القصة المرويَّة " Diegesis : كون كامل كل عنصر فيه - الأشخاص، الأحداث، المواقع، الأزمنة، الأشياء - يكون على مستوى الواقع (الواقع المصور فى حالة السينما)".

مُؤَفْلم (Filmed) فيلمىّ (Filmic)؛ خارج السينمائى/ سينمائى : كل المعانى التى تظهر فى فيلم هى معانى مُؤَفلمة. وبقدر ما يمكن للبعض أن يقول إنها مولَّدة بشفرات خاصة بالسينما (التوليف، مثلاً) فهذه المعانى تسمى (معانى) سينمائية. وفيما بعد غير ميتز هذين المصطلحين إلى " خارج السينمائى" أو فيلمىّ و"سينمائىّ"، بما أن مصطلح "مؤفلم" مصطلح غامض جداً، وهو يقول: "إن السينمائى دائما فيلمىّ، ولكن الفيلمىّ ليس سينمائيًا دائمًا". (شفرات الملابس، مثلاً، قد يكون فيلمية ولكنها ليست سينمائية).

هوامش مقدمة المحرر

(١) انظر تقديم رئيس التحرير فى مجلة " سكرين، السنة ١٤، العدد المزدوج ١/٢.

(٢) انظر ملاحظة " المحرر " فى مجلة " فيلم كوارترلى"، السنة ٢٨، العدد الثانى، كمثال جيد على الفزع الذى ولدته هذه الادعاءات بانتفاضة جذرية فى لحظة انكسار (مسلم بها)، وليس على أساس الإنجاز الحقيقى الذى يلى فترة الانقطاع هذه فى نظرية السينما.

(٣) هذه الترجمة للمصطلح نقلاً عن د. محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، الطبعة الثانية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٧ - م.

* * *

الاستعارة والرمز واللغة

تناول چان مترى مسألة " الاستعارة " و" الرمز" السينمائيين فى ثلاث مناسبات (صفحات ٢٤- ٢٦، ٣٨١- ٣٨٣، ٤٤٦- ٤٤٨)، رابطاً إياها بقضية اللغة الأكثر عمومية فى السينما (صفحات ٣٨١- ٣٩٠، ٤٣٦- ٤٤٦). و"الاستعارة" الفيملية لا تستحق هذا الاسم على الإطلاق، فهى بتلك الصفة تفتقر إلى ملمحين أساسيين (ص ٢٤) : حيث إنه فى استعارة ما، يكون الشَّبَه بين الطرفين - أى العنصر أو الطرف المشتَرك فى المقارنة عند مركز الاستعارة - ليس واضحاً ؛ فنحن نتحدث، مثلاً، عن " حزمة ضوء" وليس عن ضوء " رفيع" مثل حزمة. ومن ناحية أخرى فالطرفان، فيما يُزعم أنها استعارات فيلمية يكونان موجودين معاً على شريط الصورة وحيث يكون الشبه بينهما " واضحاً " حتماً (وينبغى أن نفهم هذا على أنه يعنى أن الشبه مشدد عليه بصرياً، ومن ثم فإنه ليس شبهاً ضمنياً). وعلى سبيل المثال، "الاستعارة" الشهيرة، التى يفتتح بها شارلى شابلن فيلم «الأزمنة الحديثة»، والتى

تظهر فى لقطة لقطيع من الأغنام تسبق صورة حشد يهبط إلى محطة سكة حديد تحت الأرض، العنصر المشترك هنا (فكرة القطيع، والانطباع الخاص بسلوك أشبه بسلوك الأغنام) وإن كان ليس معيناً بالضبط، فهو على الأقل يشار إليه بوضوح. وفكرة " الرقَّة "تُؤَجل من الحزمة إلى الضوء بتلك الطريقة، حيث إنها حين تصل إلى الطرف الثانى لا يصبح الطرف الأول موجوداً ، أى حين نتكلم عن حزمة ضوء تكون الحزمة، بمعنى ما، غائبة. والاستعارة، بوصفها ذات كفاءة إلى درجة معينة (وهذه حقيقة تحتاج إلى تأكيدها)، هى عملية إحلال يأخذ فيها الشىء المشبَّه مكان الشىء الذى يشبَّهُ به (الحزمة). وفى الاستعارات الفيلمية يُصفّ الشيئان جنباً إلى جنب (الحشد والأغنام) وتصبح ظاهرة نقل المعنى أقل وضوحًا بكثير. فالحشد يظل حشداً ، والأغنام تظل أغناماً. والصلة بين الاثنين تُحدث تأثير "وثبة رمزية" من أحدهما إلى الآخر، ويمكن أن تكتسب، على مستوى دلالى تماماً، قيمة نسبية (أى أن المشاهد يربط فكرة الشبه بالأغنام مع رؤيته للحشد)؛ وقد تكتسب تلك الصلة أحياناً أيضًا قيمة استعارية (إذا تصادف، مثلاً، أن استجاب المشاهد للحشد كما لو أنه قطيع من الأغنام). ويتحدث المؤلف عن علاقة " مقارنة " أو " تشابه" فى الحالة الأولى، وعن "علاقة ضمنية" فى الحالة الثانية (صفحات ٣٨١- ٣٨٣). ولكن كلتا الحالتين تتضمن تجاوراً رمزياً لا استعارة، فى حين أن المنظِّرين الذين يتكلمون عن "استعارة" ما هنا كانوا يستعملون الكلمة بمعنى مجازى خالص (ص ٢٥).

وبالطريقة ذاتها تكون صفة التشبيه، أى التشبيه كإجراء شكلى (وليس مختلطًا عن خطأ بالتأثير الدلالى الخالص للتشبيه)، مستحيلة فى السينما (ص٢٤)(١). فالسينما لا تتضمن كلمة " مِثْل ". (فكلمة " مثل " ومرادفاتها تأخذ بعين الاعتبار، حقًا، الازدواج فى سلسلة الخطاب، ومن ثم تجعل من الممكن تجنب المكان حيثما تُوضع حلقات السلسلة التى اعتمدت عليها فى المستوى ذاته مثل باقى الحلقات. وحين نقرأ فى قصة ما أن الجليد كان "مثل عباءة بيضاء" فإن كلمة "مثل" تقوم بمهمة علامة تنبه القارئ إلى أن الجليد والعباءة يقعان على مستويين مختلفين، وأن واقع القصة المرويّة يشمل الجليد، لكنه لا يشمل العباءة. وبالتالى فإن أحد الطرفين يكون مميزاً بوضوح،

على أنه خارج واقع القصة بينما يفلت الطرف الآخر من كلمة "مثل" ويظل داخل واقع القصة. لكن في السينما، تكون كل الصور على المستوى ذاته). ولكن تطويرات مثل شاشة العرض الثلاثية، كما يواصل چان مترى حديثه، قد تتيح وبوسيلة أخرى إمكانية تشبيهات فيملية حقيقية. فبإمكانها، مثلاً، إثبات أن الشاشة الوسطى يجب أن تخصص لحقائق واقع الفيلم المروى وأن الشاشتين الجانبيتين يجب أن يخصصا للتشبيهات: وقد تكون هذه طريقة أخرى لتحقيق ازدواج الخطاب، ولكن لا يمكن لشيء من هذا النوع أن يوجد في السينما "العادية". (الحقيقة أن التشبيه الذى أشرنا إليه سابقًا من فيلم «الأزمنة الحديثة» يصبح قابلاً للفهم فقط بفضل منطق الحبكة، الذى يتيح للمشاهد أن يضع الأغنام على مستوى التشبيه التام، لأن باقى الفيلم لا تظهر فيه أغنام، بينما يحوى صوراً كثيرة جداً للحياة العصرية[٢]. غير أن النتيجة هى أن التشبيه الفيلمى يجب أن يظل فى نطاق التداول المحدود تمامًا ولابد حتمًا أن يُصبح فجًا تمامًا، بما أنه يتعين عليه دائمًا تقريبًا أن يُفْرض بواسطة دليله الفِعْلى. وخيبات أيزنشتاين على هذا المستوى معروفة، وعلى الأخص فى فيلم «أكتوبر»، بتشبيهات كانت بعيدة عن أن تكون بسيطة).

ولنعد إلى مترى - إن توضيحاته مفيدة نظراً لأن المصطلحات المستخدمة فى الكتابات عن السينما تكون فى أغلب الأحوال تقريبية جداً. والكتّاب مستعدون تمامًا لتطبيق مصطلح "استعارة" على مجموعة تأثيرات لتجاورات رمزية حالما تحوى إيحاء بالتشبيه أو الاستعارة. وهذه "الاستعارات" تصنَّف غالبًا فى فئتين تشتهران علاوة على ذلك بتنويعة من الأسماء ؛ ويُجرى تمييز لحالات يكون فيها كلاً من الشيء المشبَّه والشيء المشبَّه به منسوبًا إلى الحدث (أى، شبه بين عنصرين من عناصر الدراما)، ويُجرى تمييز آخر لحالات يكون فيها الشيء المشبَّه منسوبًا إلى الحدث والشيء المشبّه به مقدمًا فقط من أجل التشبيه (مثال : الأغنام فى فيلم «الأزمنة الحديثة»). ويستخدم مصطلح "استعارة داخل الفعل الدرامى" أحيانًا فى الحالة الأولى، ومصطلح "استعارة خارج الفعل الدرامى" أو (استعارة خارج واقع القصة المروية) فى الحالة الثانية.

وقد أثبت تحليل چان مترى مسألة أن أيًا من هاتين العمليتين لا يعدُّ استعارة (بما

أنه فى كلتا الحالتين يوجد الشىء المشبّه والشىء المشبَّه به معًا فى السلسلة الفيلمية) كما أنه لا هذه العملية ولا تلك تعد تشبيهًا (بما أنه فى كلتا الحالتين لا يتوافق الشَّبه المتضمَّن مع أى علامة شكلية). فكلتاهما **تجاورات تركيبية تستلزم " تأثيرًا" دلاليًا يوحى بالتشابهات**. ويبدو لى أن التعبيرات الأكثر ملاءمة لتسمية هاتين العمليتين قد تكون أنهما " تجاور مصحوب بقيمة تشبيهية" و"تجاور مصحوب بقيمة استعارية" على التوالى، طبقًا لما إذا كان الشَّبه الموحى به، على المستوى الدلالى، يتطور بدرجة أكبر نحو التشبيه أو نحو الاستعارة. ("الحشد مثل قطيع من الأغنام" أو "الحشد قطيع من الأغنام"). وهاتان الصيغتان يمكن إيجازهما على نحو ملائم بأنهما "تجاور تشبيهى" أو "تجاور استعارى" (أو بكلمات أخرى : " تماثل تشبيهى" أو "تماثل استعارى"). علاوة على أن تمييزًا سوف يجرى فى المستقبل كما فى الماضى بين التجاورات داخل الفعل الدرامى والتجاورات خارج الفعل الدرامى طبقًا لما إذا كان الشىء المشبّه به داخل واقع القصة المروية أو خارجه (بما أن المشبَّه يكون دائمًا من خلال تعريفه داخل واقع القصة المروية). وبتعبير أخر يفضى نظام تدوين مزدوج إلى أربعة مصطلحات : "تجاور تشبيهىّ داخل واقع القصة المروية" و" تجاور استعارى داخل واقع القصة المروية" و" تجاور تشبيهى خارج واقع القصة المروية" و" تجاور استعارى خارج واقع القصة المروية". وهذا المخطط الأساسى يمكن توسيعه إذا تطلب الأمر ضمّ أية عوامل إضافية وثيقة الصلة (مثلاً، واقع أن الطرفين الموصوفين إما فى الصورة ذاتها أو فى صورتين مختلفتين يمكن بأية حال أن يوفِّر المادة لطرف ثالث فى النظام الذى قد يتضمن حينئذ ثمانية مصطلحات). إن عنوانًا عامًا "يتصدَّر" كل هذه التشبيهات التى توحى بأوجه شَبَه (ويميزها عن تماثلات أخرى مثل تلك التماثلات التى تشدد على التباينات أو تشير إلى التسلسل الزمنى فى واقع القصة المروية .. إلخ) قد يكون حقًّا وببساطة تامة "تجاورات الشَّبه"(٣).

عند مترى، ما هو صحيح فى الـ "استعارات السينمائية" يكون صحيحًا بالتساوى

فى مجموعة من ظلال المعانى connotations الفيلمية، وأعنى الطبقة الثانية من المعنى التى تصب نفسها فوق المعنى الحرفى للحبكة فى الفيلم. وكل ظلال المعانى الفيلمية تنتج عن ترافقات مناسبة بين عناصر مختلفة فى الفيلم (صفحات ٢١- ٢٢، ٣٣٩)، سواء كانت عناصر تتضمنها صور مختلفة (باستخدام المونتاچ)، أو كانت عناصر موصوفة فى " اللقطة " ذاتها ولكن يتبع أحدها الآخر (عن طريق حركة آلة التصوير)، أو كانت، أخيرًا، عناصر موجودة معًا فى اللقطة ذاتها (ما يسمى أحيانا "التوليف بآلة التصوير"). والسينما عند چان مترى (الأيزنشتايني جداً فى هذه النقطة)، رغم إنها ربما لا تكون فن مونتاچ، فهى على الأقل تعد فنًا تركيبيًا تمامًا (الصفحتان ٣٣٩، ٤٤٧). ما يمنح الفيلم معناه الرمزى علاوة على معناه الحرفى هو مجموعة من التجاورات (وبالتالى يعود مترى إلى فكرته الأهم عن "منطق التضمين" التى يطورها فى المجلد الأول). والعناصر المجمعة معًا قد تنسب إلى شريط الصورة، ولكن التضمين الفيلمى يمكن أيضًا أن يقيم علاقة بين عنصر فى الصورة (أو الصورة بكاملها) والحوار (ص ٩٧) أو الموسيقى (ص ١٢١)، أو يقيم علاقة بين عنصر معين فى الفيلم ومشهد كامل أو حتى الفيلم عمومًا (ص ٢٦).. إلخ. كل أنواع الترافقات ممكنة. وجميعها يتضمن الصفة المميزة المشتركة الخاصة بكونها سمات التماس contiguity حسب تعبير جاكوبسون (ص ٤٤٧)[٤]، بما أن الطرفين يوجدان معًا دائمًا فى الفيلم.

تتوافق آراء چان مترى مع انطباعى الشخصىّ عن التباين المدهش الذى يوجد بين الروابط التركيبية الغنية التى تتيحها السينما وفقر روابطها الإحلالية[٥]. وهو يذهب أيضا إلى مدى أبعد حين ينظر إلى الإحلالىّ باعتباره مُفتَقداً بالكامل. (وسوف نعود إلى هذه النقطة فيما بعد).

التضمينات الفيلمية على مستوى ظل المعنى تحتوى دائمًا على صفة رمزية (صفحات ٢٤- ٢٦، ٤٤٣- ٤٤٤) ؛ وأعنى بهذا أن العنصر الخاص بواقع القصة المروية، على الرغم من احتفاظه بمعناه الصحيح، فإنه يغتنى بقيمة إضافية، لا يمكنه

الادعاء بأنه مسئول عنها، فهى تمنح له من خلال التفاعل مع السياق. ويقبل المؤلف مصطلح "الرمز" لتوصيف ظاهرة "توسيع المعنى" ؛ التى تسمح بنسخ مستوى الدلالة التامة على معنى محدد denotation ولا تسمح بتجاهله أو بنقضه (صفحات ٢٦، ٣٨٠- ٣٨١). فى فيلم «م» M لفريتز لانج، وبعد الهجوم على البنت الصغيرة، نرى البالون الذى تركته عالقًا بأسلاك التلغراف، ويأتى البالون ليرمز إلى الموت الوحشى للضحية. ومع ذلك فهذا المعنى الإضافى ليس اعتباطيًا، لأن البالون هنا هو بالتحديد البالون الذى كانت تلعب به الطفلة - وليس شيئًا ما آخر يفتقر إلى أى رابطة "طبيعية" مع ألم الضحية - والذى اختير لكى يرمز لذلك الألم. ولهذا فإنه ليس المعنى المحدد تمامًا فى الفيلم الذى يكون "مستندًا إلى دافع" motivated (الدافع على هذا المستوى يزوَّد بتماثل أيقونى أو سمعى) لكنه أيضًا المعنى الضمنىّ أو ظل المعنى (ص ٤٤٥) والفرق الوحيد هو أن الدافع على مستوى المعنى المحدد هو دافع **داخلى** (يستخدم چان مترى تعبير **جوهرى** intrinsic، بحسب إريك بيسينس Eric Byssens)، بما أنه ينتج عن تشابه طبيعى بين الدال والمدلول داخل إطار موضوعى بصرى (أو سمعى) واحد. أما على مستوى ظل المعنى (المعنى الضمنى)، فإن الدافع يكون بوسيلة ما **خارجيًا** (يستخدم مترى تعبير "غير جوهرى" extrinsic، الذى يشدد عليه، ولكنه لا يستخدمه بالمعنى الذى يقصده بيسينس)، وعلى الرغم من أنه يظل نتيجة لمنطق طبيعى، فإنه مع ذلك يفترض ترافقًا مع عنصر أو أكثر من عناصر فيلميه محددة، ويتطلب من ثم ترك إطار الوحدة الرمزية ذاتها لتعيين موضع دافع الرمز. وفى المشهد الذى اقتبسناه من فيلم «م» على سبيل المثال قد تكون القيمة الرمزية لصورة البالون عسيرة على الفهم بالنسبة لأى إنسان لم يتتبع بداية الفيلم.

ربما يبدو أن مصطلح "رمز" يستخدم هنا بمعنى واسع جداً لكن المؤلف شرحه بوضوح، وهو يسترسل بفعالية تامة فى وصف الغالبية العظمى من ظلال المعانى (التضمينات). ولهذا هناك اتفاق عام على احتواء مفهوم "الرمز" لفكرة، تتحقق على الوجه الصحيح وبدقة فى التضمين السينمائى : يُستعمل المصطلح "رمزى" حين

يعلِّل المدلـول الدال ويفوقه فـى الوقت نفسه؛ فـالصليب رمـز المسيحية لأن المسيح مات على صليب (تعليل)، ولكن هناك فى المسيحية ما هو أكثر من صليب (تفوق). غير أن **التفوق المبرر** هو فى الحقيقة ما يميِّز فى الأغلب "المعانى الثانية" المختلفة فى الفيلم، التى تعتبر بهذا المعنى رمزية تمامًا. وعلاوة على ذلك، فإن مصطلح "علامة" (بوصفه مقابلاً لمصطلح "رمز"، على وجه التخصيص) يخصص عادة للمعانى الاعتباطية (غير المعللة أو غير المستندة إلى دوافع). ولكن بينما الرمز، فى السينما كما فى أى مكان آخر، قد يَرِدُ أحيانًا ليعمل كعلامة (انظر چان مترى ص ٤٤٣)، بما أن البالون العالق بالأسلاك ينبهنا إلى أن الهجوم على الضحية قد حدث (بالضبط مثلما نرى صليبًا يعلن عن اقترابنا من كنيسة) فإنه يظل يميز نفسه عن علامة اعتباطية. ويرجع هذا إلى أن الدال، بوصفه معلَّلا جزئيًا، يحمل شيئًا من الواقع المختبر ورجع الصدى الإنسانى للحادثة المدلولة: وحيث إن كلمات "اغتصاب" و"ضحية صغيرة" لا تشبه بأية حال (فعل) اغتصاب فتاة أو امرأة أو (جسد) ضحية صغيرة، فإن البالون فى فيلم «م» يتضمن بالفعل شيئًا ما يتعلق بالناعم، والعاجز، والمسجون والمحزن حوله، وهو شىء ليس بلا علاقة مع مصير صاحبته الصغيرة. والسينما معبِّرة، بل هى مُعبِّرة مرتين، مرة بوصفها فن الواقع (المعنى المحدَّد) ومرَّة وببساطة تامة بوصفها فنًا (ظل المعنى) [٦].

من الواضح أن مصطلح "رمز" له معانٍ أخرى مقبولة. وكثير من "الرموز الرياضية" اعتباطية مثل غالبية الشفرات الكتابية المعروفة بالاسم الشامل "التأشيرات الرمزية". وهى وحدة شاملة فى جسد الأبحاث السيميولوچية وتعتبر بعيدة عن أن تكون حقيقة. ومع ذلك، يبدو لى أن اختيار چان مترى لكلمة "رمز" ملائم تمامًا، حيث يتوافق مع الاستعمال الأكثر قبولاً للكلمة فى **أبحاث " لغات " الفن** (التى تنتمى إليها السينما) وبدون تضارب حقيقى مع الاستعمال المختلف السائد فى الأبحاث السيميولوچية العامة.

يوضح چان مترى أيضًا أن رمزية الفيلم ليست نظام رمزى (الصفحتان ٢٥،

٤٤٤). فالرمز السينمائى ينشأ فى كل فيلم، وهو ليس تحققًا لوحدة رمزية ما ثابتة وموجودة من قبل. فنظام رمزى ما هو مجموعة رموز مُشفرة، بينما الرمز الفيلمى هو على السواء حر تمامًا ومخلوق بكامله (وبالنسبة للمؤلف، الذى لا نتفق معه تمامًا فى هذه النقطة، فإنه يفصل القدرة الإبداعية عن الحرية المطلقة). وطبقًا لمترى فإن الفيلم يتضمنَّ الرمز كأنه نتيجة لتضافر عناصره التكوينية ؛ إنه ليس مفروضًا من الخارج (ص ١٣٤). ومن البديهىّ أن أفلامًا كثيرة تحوى رموزًا مستوردة (اجتماعيًا، وخاصة بالتحليل النفسى .. إلخ) تدمج بدرجات مختلفة من النجاح فى استمرار واقع القصة المروية، ولكنها رموز مؤفلمة لا رموز سينمائية (ص ٢٥)، وهذا ليس المكان الذى يكمن فيه جوهر الرمزية السينمائية. وقد يتذكر المرء فى هذه النقطة أن رودلف أرنهايم استنتج فى نهاية تحليل شبيه تمامًا بتحليل مترى أن الرمزى الفيلمى لا يبرِّر اسمه(٧). ولكن أرنهايم أخذ المصطلح " رمز" بالمعنى المحدود جدًا الخاص برمز مُشفر إلى درجة أن الاختلافات بين المؤلفين تقع فقط فى الأعراف المصطلحية.

بتبنِّى چان مترى لمنظور مختلف إلى حد ما لبعض الأفكار عن "اللغة السينمائية"، يطرحه فى المجلد الأول (الصفحتان ٤٧، ١٣٤)، يعرض على نحو منظَّم تفنيدًا لاعتراض يُطرح للمناقشة غالبًا ضد مؤيدى أطروحته البحثية، التى طورتها دينا دريفوس Dinah Dreyfus(٨) وحجتها هى أن اللغة المتمفصلة articulated تبرِّر كونها تسمى لغة لأنها تُدخِل فى المعاملة علامات مجردة، وأشياء هى ببساطة علامات، وكينونات تكفّ عن أن تكون كينونات حالما تصبح علامات؛ وتكون أصوات المنتج الصوتى (أو خصائص المنتج الكتابى) واضحة تمامًا فى الإدراك، وينفذ المستمع (أو القارئ) إليها دون اعتبار لكينونتها السمعية (أو البصرية)، ويذهب مباشرة إلى المعنى الذى تقدمه. والصورة السينمائية، من ناحية أخرى، مختلفة فى هذا الشأن عن العلامة اللغوية، ولا يمكن تجاهلها كصورة. والإحساس اللائق بها (أى ما تمثله) لا يتوارى لصالح إحساس آخر، كقيمة تبادل أو تواصل. وتدعم دينا دريفوس هذا الافتراض بناء على ملاحظة أولية، ليست بلا أساس : فالصوت اللفظى "مؤثِّر" تمامًا؛

وهو لا يتضمن فى حد ذاته (أى خارج التعبير الاصطلاحىّ) أى معنى دقيق؛ بينما الصورة على العكس " معبِّرة " ، وتتضمن فى حد ذاتها وقبل أى فعل للغة معنى تفصيلى، لا يُفقد فى وسط كل المعانى المتراكمة التى ينتجها الخطاب الفيلمي. وهذا هو السبب فى أن الصورة الفيلمية، حتى حين تزود بمعنى إضافى، فإنها تكون دائمًا رمزًا لا علامة. وإلى حد ما، من الواضح أن كل من دينا دريفوس وچان مترى يقول الشيء ذاته. وجرأتهما على الاختلاف تنشأ من حقيقة أن دينا دريفوس ترفض، للأسباب التى أوجزناها من قبل، النظر إلى السينما باعتبارها لغة، فى حين يستخدم چان مترى تلك الأسباب ذاتها لاستنتاج أن السينما لغة، مختلفة تمامًا عن اللغة اللفظية (ص ٤٤٦)، ولكنها لغة رغم ذلك، طالما أنها تشترك مع اللغة اللفظية فى الخاصية الفريدة والأساسية المتعلقة بتوصيل معنى (المرجع السابق). ويرى چان مترى مع تبرير ما (ص ٤٤٣) أنه من السهل جدًا المحاجاة بأن كل اللغات لابد أن تشبه اللغة اللفظية، وأن تستنتج من ذلك أن اللغة الفيلمية، لاختلافها عن اللغة اللفظية، ليست من ثم لغة. فالفيلم يتضمن رموزًا لا علامات، وهذا حقيقى، ولكن خاصية لسيميولوچيا الفيلم بالتحديد هى التى تسمح لهذه الرموز أن تعمل كعلامات (ص ٤٤٣).

من الواضح أنه يمكن اعتبار هذا الاختلاف نزاعًا حول كلمات : دينا دريفوس ترفض تطبيق كلمة " لغة " على نظم معنى أخرى غير نظام اللغة، بينما يقبل چان مترى تطبيقها. ويمكن للمرء أن يحاول التوفيق بين الخصمين عن طريق إقناعهما بأن يقر كل منهما للآخر بحقيقة وجود سيميوطيقا للسينما (قد تكون أو لا تكون " لغة " مُعَمَّدة) وفى تحليل جمالى، لا يحدث استعمال كلمة " لغة " أى أشكال من سوء الفهم؛ ومع ذلك فبالنسبة للأبحاث من النوع " شبه اللغوى" إلى حد كبير يمكن أن يخصص مصطلح اللغة على نحو قابل للتبرير للغة اللفظية[٩]، طالما أن كلمات مثل " العلامة "، و" سيميوطيقى" و"نظام معنى" متاحة أيضًا ويمكن أن تتوافق مع تمييزات وتصنيفات سيميولوچيا تقنية (ليست مُلزمة باقلاق نفسها بخطاب الجماليين فى كل مناسبة). ورغم ذلك فالحقيقة أن معظم الخلافات حول الكلمات تحوى شيئًا ما أكثر من الخلافات

ذاتها : ما يبدو لى مهمًا ليس إلى حد كبير أن چان مترى يكافح للاحتفاظ بكلمة " لغة " من أجل السينما، بل إصراره على أنه يمكن قراءة حل عقدة فى فيلم **مع أخذ مسألة سيميولوچيا السينما بعين الاعتبار**، ودراسة آلية المعنى فى السينما بالتفصيل. وبهذا المعنى يوجد شىء إيجابى جداً فى موقف هذا المؤلف.

يلاحظ چان مترى أن ظل المعنى فى السينما هو ببساطة الشكل الخاص بالمعنى المحدد (ص ٣٨١) : الرموز الفيلمية يتعين أن تبدو " طبيعية "، ويتعين أن تقدم للمشاهد الانطباع بأنها منقوشة فى واقع القصة المروية ذاتها، وليست مركَّبة على نحو زائف وبقصد من جانب صانع الفيلم، ويمكن إدراكها مباشرة فى حد ذاتها. هذه الفكرة الخاصة بظل المعنى من خلال الشكل الخاص بالمعنى المحدد فكرة مهمة بدرجة مساوية من منطلق سيميولوچيا أكثر تقنية. ووفقاً للويس هيلميسليف[١٠]، تعتبر لغة ظل المعنى (التضمين) لغة حيث يشكِّل الدال بالمجموع الكلى لمادة المعنى المحدد، أى دال ومدلول معًا. وبالتالى، ولكى نوضح الأمر ببساطة، يمكن أن يقال إنه حين تُقدّم حادثة فيلمية من عالم واقع القصة المروية (أى مدلول المعنى المحدد) إلى المشاهد، وتقدم علاوة على ذلك فى صيغ تمثيل معينة (أى دال المعنى المحدد)، فإن المشاهد يوضع فى حوزة العنصرين اللذين يشكلان معًا دال ظل المعنى، والأخير بدوره، وباعتباره مدلولها، يتضمن المعنى "الرمزيِ" للحادثة الفيلمية المتطابقة (أو **قيمتها التعبيرية** على وجه التخصيص)[١١]. ولنضرب مثلاً : يرغب صانع أفلام فى تمثيل حادثتين توجدان فى وقت واحد داخل واقع القصة المروية (مدلول المعنى المحدد : ومن بين أشياء أخرى، التزامن) وكدال إشارى مماثل يتضمّن خياراً بين : (١) مونتاچ متوازٍ (الحادثة أ– الحادثة ب – الحادثة أ – الحادثة ب .. إلخ) ؛ (٢) شكل أكثر اعتياداً من المونتاچ، حيث تقدّم الحادثتين واحدة بعد أخرى بدون أى نوع من التبديل (وتكون الحادثة الثانية حينئذ مسبوقة بحيلة ما : مثلاً، عنوان بينيّ من طراز " فى غضون ذلك ..."، أو عنصر من الحوار، أو استدلال من خلال تفصيلة ما فى الصورة .. إلخ). والانطباع المتروك لدى المشاهد لن يكون هو ذاته فى الحالتين المفترضتين اللتين أوجزناهما. فالمعنى

الملموس للتزامن الدقيق بين الحادثتين سوف يكون أقوى فى حالة المونتاج المتوازى. ومع ذلك، فمدلول المعنى المحدد (أو مدلول التمثيل) - هنا، الحقيقة الخاصة بتواقت التسلسل الحرفى لزمن واقع القصة المروية - سوف يكون مفهومًا على الوجه الصحيح فى كلتا الحالتين. ولكن شكل المعنى المحدد لن يكون هو ذاته وسوف يكون ظل المعنى من ثم أيضًا مقيدًا. والسينما إجمالاً قادرة عمومًا على التضمين (أى إظهار ظلال المعانى) دون الحاجة إلى مضمِّنات connotators **خاصة** لأن لديها باستمرار وتحت تصرفها العنصر الأساسى الأعظم من بين كل المضمِّنات؛ أى الخيار بين عدة وسائل لبناء المعنى المحدد. وبالعكس، لأن **المعنى المحدد الفيلمى هو ذاته مبنيًا** (بالمونتاج، وضبط حدود الإطار، واختيار وترتيب الموضوعات)، ولأنها لا يمكن أن تُختزل إلى أى أداء وظيفى آلى لتشابه analogy أيقونى، ولأن الفيلم ليس صورة فوتوغرافية، لهذا كله فإن السينما قادرة على التضمين دون مساعدة دائمة من دوال منفصلة لظل المعنى (التضمين)[١٢].

ومن جانب آخر، هناك نقطة لا أستطيع أن أتفق فيها تمامًا مع أفكار چان مترى (الصفحتان ٤٤٥، ٤٤٦) ونقطة أخرى يبدى فيها تحفظات على بعض مواقفى (ص ٤٥٠). فهو يعتقد أن قدرة الإبداع السينمائية مرتبطة على نحو غير قابل للفصل بالحرية المطلقة، وأن لا شيء يُشفَر فى السينما - ربما فيما عدا المبتذل والمقولب (الكليشيهى) وبعمومية أشد العادى - وأخيرًا (الأشياء الثلاثة تمضى معًا) أن الترابطات التركيبية syntagmatic التى اخترعتها السينما لا تدعمها أية ترابطات إحلالية paradigmatic، ولهذا لا يمكن القول بوجود "نَحْو". وبالنسبة لى يبدو وعلى العكس أنه :

(١) بينما قد لا يوجد " نَحْو " توجد على الأقل ' تركيبيَّة كبيرة a grande syntagmatique فى الفيلم الروائى، تتألف من عدد من **نماذج الترابطات** المُشفرة جزئيًا وغير الاعتباطية (نظرًا لأن تمييز الاعتباطى/ المشفَّر لا يتوافق دائما مع التمييز بين المشفر و"الحر").

(٢) وراء نطاق التنويعات الممكنة فى التحققات الملموسة من فيلم إلى آخر تحتفظ

بنيات صورة محددة بثبات بنائى محدد وبجانب سيميولوچى على وجه التخصيص (على سبيل المثال: تركيب متكرر(١٣) يتضمن مثل دالّه سلسلة من الصور تربطها معًا التداخلات، والطبع المركب، والظهورات والاختفاءات واللقطات البانورامية السريعة، ومدلوله هو الطبيعة الرتيبة أو المتكررة للأحداث المستدعاة).

(٣) صانع الفيلم لديه فى كل مرحلة من الفيلم خيار بين عدد محدود من الترابطات **الأساسية** - ست منها قد تبدو فيما يلى : التركيب syntagm المتناوب، التركيب الخاص بالوقائع المنفصله، التركيب الوصفى، "اللقطة المنفردة"، خاصية "المشهد" وخاصية "المنظر". ومن خلال احتمالات ضم هذه الترابطات على امتداد السلسلة الفيلمية يمكن أن ينتج فى النهاية عدد أكبر بكثير من التحققات الملموسة على مستوى "حدث" ذى طول معين.

(٤) هذه التركيبية الأكبر لا تقصى أى نظام إحلالى بل **تشكل** فى الواقع نظامًا إحلاليًا، طالما أن ما يختار منه صانع الفيلم هو بالتحديد سلسلة استبدالية من نماذج الترابط (بالضبط كما فى بعض **اللغات**، حيث وجود عدد محدود من العبارات - مثل " نهائى"، و" حاسم" و" متمم"- يخلق أنماط استبدال للتركيبات).

(٥) هذه الترابطات المشفَّرة جزئيًا ليست شيئًا مبتذلاً ولا مقولبًا، لأن الشىء التافه أو المبتذل يمكن أن يكون وظيفة لـ **الرسالة**، وهذه النماذج التركيبية عناصر لـ **شفرة** متقطِّعة (وبالتالى فاستعمال كاتب للفقرة المتتابعة بغير انقطاع - وحدة الشفرة - ليس تافهًا ولا أصيلاً لأن الفن واللهجة شيئان مختلفان).

(٦) وأخيرًا، فإن قدرة إبداع صانع الفيلم لا يمكن أن تتوافق مع أى حرية مطلقة **تامة وأولية** بل تتوافق بالأحرى مع هامش من حيل ولعب فيما يتعلق بالبنيات النصف مشفرة. وهذه البنيات هى ذاتها متبدلَّة ولها تعاقبها الزمنى الخاص الذى يمكن حقًا لابتكارات صانع الفيلم المبدع أن تمارس تأثيرًا محددًا عليه، (والذى هو علاوة على ذلك أحد الفروق الكبرى بين " لغة سينمائية " cinematic language والطاقات اللغوية the langues . وهذه البنيات، إذن، لا تجابه صانع الفيلم دائمًا بخيار لا هوادة

فيه، من ناحية، بين الحاجة إلى التجاهل المطلق للتشفيرات الموجودة إذا كان يتوجب عليه أن يخلق ما يريد، وبين ملاحظة صاغرة من ناحية أخرى. فهى على العكس تتيح له فرصًا واسعة للملاحظة، هى بلا معنى ملاحظة صاغرة، لابتكارات ليست شاملة، وبذلك تشكل ما يحتمل أن يكون الطريق الأكثر طبيعية والدائم لـ" أصالة " سينمائية.

خاتمـــة

أختتم نقاشى فى نقد المجلد الأول من كتاب "علم جمال وعلم نفس السينما L'Esthétique et Psychologie du cinema" بقولى إن هذا الكتاب - البحث الأول الشامل فى فن السينما منذ تحليلات بيلا بالاش ورودلف أرنهايم الأقل شمولاً بكثير- من خلال نطاقه وجديته سجل خطوة حاسمة فى الفكر السينمائى. وأعبر عن أملى فى أن تحليلات من النوع ذاته سوف تقدم عن مشكلات نوعية فى نظرية السينما، قائمة على المبادئ المهمة التى أرساها چان مترى فى مجلده الأول (لأن ما يسميه الـ" نظرية " السينمائية ليس متعارضًا مع نقدها أو مع تاريخها، كدراسة للعام من أجل دراسة للخاص. وبالضبط مثل ما يتناول الناقد والمؤرخ عموميات فإن المنظِّر كذلك يواجه مجموعة كاملة من مشكلات خاصة : الصورة الذاتية واحدة منها، والصوت من خارج الصورة مشكلة أخرى، حتى الاستعارة لا تزال مشكلة .. إلخ).

ولكنى لا أستطيع التنبؤ - بما أنى لا أعرف ماذا سيحوى المجلد الثانى - بأن أول هذه التحليلات الأكثر خصوصية التى آمل أن أقرأها سوف يوفرها چان مترى نفسه.

كل أولئك المعنيين بنظرية السينما - وكل أولئك المهتمين بعلم الجمال العام، و" لغات " الفنون .. إلخ - ينبغى أن يقرأوا مجلدى "علم جمال وعلم نفس السينما" وألا تثنيهم عن قراءتهما النقائص القليلة التى أشير إليها فى بداية هذا المقال. لأنهم إذا واصلوا انتظار كتاب غنى مثل كتاب چان مترى وفى الوقت نفسه أفضل بكثير " ومقدم بالشكل الملائم "، فإنهم يخاطرون أيضاً بالانتظار لفترة طويلة ...

هوامش

(١) انظر أيضًا المجلد الأول ص ٣٧١.

(٢) أى أن الحياة العصرية جزء من واقع القصة المروية، بينما الأغنام ليست كذلك.

(٣) هذه الافتراضات لا تخلق ادعاء بالأصالة، فهى النتيجة المباشرة لقراءة تحليل چان مترى ولمعرفة الوضع الحالى للمصطلحات السينمائية فى هذه النقطة. ومع ذلك فأنا أرتب منهجيًا بدرجة ما تمييزات چان مترى ، ربما بالأحرى بأكثر مما يرغب. ومن ناحية أخرى فقد وسعت مصطلحاته وعدلتها : وسَّعتها لأنه لا يقترح أى تعبير ثابت لتمييز المجموعة الخاصة بالاستعارات الزائفة والتشبيهات الزائفة عن أشكال أخرى من التجاورات الفيلمية (وأعنى تلك التجاورات التى توحى بشىء ما آخر غير الشَّبه) ؛ وعدَّلتها لأن المصطلحات " علاقة " (وهو مصطلح يقابله عندى " تجاور ")، و" تضمينى " (وهو عندى " استعارى ") و" قياسى " (وهو عندى " مقارن " ، وهو مصطلح يستخدمه مترى فى الوقت نفسه). تبدو لى " مفهومة عموما " بدرجة أقل من المصطلحات التى اقترحتها. فمصطلح " علاقة " أكثر غموضًا وأوسع من مصطلح " تجاور " ؛ ومصطلح " تضمينى " يطبق على ظواهر سينمائية كثيرة جداً، ومصطلح " قياسىّ " يتضمن دلالة لفظية مقارنة لا دلالة لفظية استعارية، ولكنه لا يقصى الآخر بوضوح كاف.

(٤) يميِّز رومان چاكوبسون فى كتابه " مقال فى علم اللغة العام Essais de Linguistique Générale (Paris, ed de Minuit, 1963)، (ص ٦٢) بين وجهين للتلامس : التلامس الوضعى positional (أى التلامس فى الخطاب، والتلامس التركيبى) والتلامس الدلالى semantic (أى التلامس فى الواقع). والتلامسات التى تحدث كنايات metonymies تعتبر تلامسات دلالية (أى " شراع " لـ" قارب"). ويعبر چان مترى فى صفحة ٤٤٧ من كتابه عن فكرتين، تبدوان لى صحيحتين بالتساوى لكنهما ليستا مميزتين إحداهما عن الأخرى بوضوح كاف: (١) فمن ناحية يلعب التلامس الوضعى (' تأثير' المونتاچ بصيغته الأوسع) دوراً رئيسيًا فى " اللغة السينمائية " : أهمية التجاورات، المتعلقة بكل أنواع الترابطات .. الخ ... هذا هو موضوع البحث فى السينما باعتبارها " فنًا تركيبيًا ". (٢) ومن ناحية أخرى، فالكثير من "أشكال" التعبير السينمائى يعتمد على التلامس الدلالى بين الموضوعات الفيلمية وبسبب هذا المدى يُصبح أنواعًا من الكنايات. وقد لاحظ أيزنشتاين من قبل أن "اللقطة القريبة" تعتبر تفسيراً (أى الجزء بالنسبة للكل؛ والجدير بالملاحظة أن التفسير أحد الأشكال الرئيسية للكناية). ويلاحظ چان مترى بدوره (ص ٤٤٧) أن الكثير مما يسمى ' استعارات فيلمية، أقرب فى الواقع، بكثير إلى الكناية (أى عُنصر من عناصر واقع القصة المروية، يشدد عليه بصريًا بعملية خاصة، تجرى لترميز وجه كامل من الدراما، يوقع

فى شركه بفعالية). هاتان الخاصيتان للغة السينمائية متساويتان فى الأهمية ولكنهما مختلفتان : فـ" الكناية " الفيلمية ليست وحدها أساساً كافياً لكى تعتبر السينما فناً تركيبياً (لأن هذه الكناية تستخدم تلامسات الواقع) ؛ وأهمية تجاورات كل النظم فى الأفلام ليست وحدها أساساً كافياً لكى تعتبر السينما فناً كنائياً (لأن هذه التجاورات تجاورات داخل نطاق السلسلة الفيلمية). وهذا لا يحول دون استخدام السينما مراراً لكلام النوعين من التلامس داخل " الشكل " ذاته.

(٥) انظر :

Christian Metz, Le Cinema: Langue ou Langage ? (Translated in Film Longuage, Oxford University Press, 1974).

(٦) كريستيان ميتز، المرجع السابق.

(٧) انظر:

Film als Kunst pp 219, 220. (Berlin, Rowohlt Verlag, 1932).

(٨) انظر:

Mecure de France, June 1962 and Diogéne, July - September 1961 ('Cinéma et Langange').

(٩) انظر كريستيان ميتز

Les semiotiques ou sémies (a propos des travaux de Louis Hjelmslev et d'André Martinet), in Communications, no 7, 1966, pp 140-157, particularly pp 154-156.

(١٠) انظر الجزء الأخير من:

Connotations and metalanguages ') منProlegomena to a theory of Language, 1953, Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics (originally Published in Danish, 1943).

(١١) إننى أضع فى ذهنى هنا التمييز بين الممثَّل والمعبِّر عنه كما حدده مايكل ديفرين Mikel Dufrenne فى فقرات عديدة من كتابه Phénoménologie de L'Expérience esthétique (Paris, PUF, 1953).

(١٢) لإعادة فحص مشكلات ظل المعنى (التضمين) انظر:

'La connotation de nouveau ' in Essais, Vo II pp 163 - 172. [screen editors].

(١٣) انظر صفحة ٦٢ من عدد مجلة " سكرين " Screen المحتوى على هذا النص.

من اللوجوس(*) إلى العدسات

إيڤ دى لورو

هذا الجزء المقتبس من حوار إيڤ دى لورو مع زملاء من مجلة "سينما أنجاچى" Cinema Engagé " السينما الملتزمة" نشر أصلاً فى مجلة سينياست عام ١٩٧٠ ويقترح فيه دى لورو تعريفًا عمليًا للاستعارة السينمائية، أى تعريفًا متميزًا تمامًا عن تصنيفات ميتز/ مترى المستمدة من اللغة اللفظية. ويواصل دى لورو التمييز بين الاستعارة والرمز، ويحاول إثبات أن الاستعارة تتيح وسيلة غير استبدادية للتعبير عن موقف، وسيلة تقتضى مشاركة المشاهد فى خلق الاستعارة.

الإشارة إلى " ثلج " Ice هى رجوع إلى فيلم بهذا العنوان لروبرت كرامر، أحد مؤسسى جريدة نيويورك السينمائية New York Newsreel. والفيلم استقبل بصورة رديئة من جانب نقاد السينما واليساريين على السواء، ووزع على نطاق ضيق، وسرِّى، حين قررت الجريدة السينمائية نفسها ألا توزعه. مصطلح "الاستباق" The Prolepsis (التنبؤ) أو الرؤية الاستباقية Proleptic Vision عُرِّف مبكرًا فى الحوار بأنه : " رؤية تتخيل الإنسان الجديد، موضوعًا فى ظروف ملموسة يبدو فيها كأنه أصبح كذلك بالفعل، ومن ثم لكى تبدو تلك الظروف للمشاهد كدعوة، وكتحدٍّ ليصبح هو أيضًا إنسانا جديدًا".

* * *

(*) اللوجوس logos كلمة يونانية تجمع فى مفهوم واحد المبدأ العقلانى الداخلى للنصوص اللغوية، والمبدأ العقلانى الداخلى للبشر، والمبدأ العقلانى الداخلى للكون الطبيعى .. ومما يلقى المزيد من الضوء أن تجمع كلمة logos كل هذه المعانى مع معنى آخر هو " القانون ". لمزيد من التفصيل انظر: د. محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة – م.

علينا أن نشير أولاً، إلى أن الرؤية الاستباقية تخلق نوعًا مختلفًا من الاستعارة. فالاستعارة تُعرَّف، حسب ما جرت عليه التقاليد، بأنها صلة بين ظاهرتين أو شيئين متشابهين فى الجوهر وإن كانا غير متشابهين فى المظهر. والطريقة التى نتبعها هى أن الظاهرتين لا تشتركان فى الجوهر : فإحداهما تميل إلى إتمام جوهرها من خلال الأخرى. وبكلمات أخرى، إننا عن طريق الاستباق ندرك الجوهر فى المظهر، والكامن فى الواقعى.

هناك عمل سرِّى يتكشف عن ما يشبه أصابع ديناميت موزعة على أنصار مدنيين. وتتابع آلة التصوير الأصابع بلقطات قريبة - فأنت ترى أيادى فقط، ولا ترى وجوهًا - وكما لو أنها تفرغ من صندوق كرتون وتمرر من الوسط إلى نهايتى الصف الذى يشكله الأنصار. وعند إحدى نهايتى الصف تُجمع حشوات، وتدمج مع بعضها .. إلخ. وعند النهاية الأخرى للصف يضيئ رجل فجأة إصبعًا بعود من الثقاب. وبديهى أن يُحدث هذا صدمة وتوقعًا بانفجار، ولكن ما يتكشف حينئذ، عندما يضاء الإصبع، هو أنه ليس إصبعًا من الديناميت بل شمعة ! واحدة من شموع كثيرة حتى إن الديناميت، حين جرى التخلص منه، أصبح مموّهًا من خلال هذه الشموع. ولهذا، وإن كان قد يبدو فى البداية على أنه رمز - مقدم على نحو اعتباطى - فإن له أساسًا فى الواقع. وبعدئذ، يضع الرجل الذى أضاء الشمعة، وهو الشخصية الرئيسية فى المشهد، الشمعة فوق رأسه على عارضة خشبية منحدرة قليلاً إلى الأمام بحيث تحجب وجهه، وتخلق بذلك الانطباع بأنه تابوت رأسى - استباق لما هو بصدد أن يكشف عنه - حيث تصبح الشمعة قربانًا مقدمًا وفاء بنذر لرفاقه الإرهابيين، الذين فجروا أنفسهم بسبب تفكيرهم السياسى الخاطئ وافتقادهم الانضباط فى التعامل مع المتفجرات. لا شيء من هذا يقال بالكلمات : بينما كان الديناميت يُفرَّغ من صندوق الكرتون، ويُفصل عن الشموع، يتوصل أحد الأنصار فى نفس الوقت تمامًا إلى فكرة أن يقدم شمعة كقربان، إذا جاز القول، إجلالاً لرفاقة الميتين. ويتبعه الآخرون، ويمدون أياديهم من أجل المزيد

من الشموع، ويضعونها فوق العارضة الخشبية – خالقين المزيد من التوابيت الرأسية – وهم يعلنون أسماء المزيد من الرفاق، الذين ماتوا قبل أوانهم.

وهكذا، يتخذ ديناميت الإرهابيين دلالة جديدة حين يُرى على ضوء نكبات الماضى؛ والشموع المستخدمة كقرابين وفاءً بنذر هى التى أسقطت هذا الضوء، حرفيًا. فجوهرها أصبح واضحًا عندما تحولت أصابع الديناميت إلى شموع : فى أيدى إرهابيين لا مبالين، لا يشكل الديناميت تهديداً كبيراً جداً كسبب للحزن بين الرفاق، أو، فى أحسن الأحوال، كسبب للتشوش السياسى بين الجماهير. وبالتالى، فإن الديناميت يميل إلى إتمام جوهره الدياليكتيكى من خلال شمع النذور؛ وبكلمات أخرى، أصابع الديناميت، من حيث الجوهر، هى تلك الشموع !

ومع ذلك، لو أن أصابع الديناميت أصبحت فقط شمعات أُقْحمت من أجل التمويه، وليست مادة للسهر بجانب جثة موتى قبل الدفن، فإنه لا يكون لدينا استعارة بل حيلة سينمائية – مسخًا – بسيطة. وبدون بُعْد يتجاوز الواقع الفعلى، لا يكون لدينا جوهر يمكن للمظهر أن يتجه إليه. وهكذا، فالشموع لا تستخدم على نحو غير مبرر : إنها تبدى حقيقة معينة حول استخدام الديناميت وسوء استخدامه .

– ڤوكس : وعلاة على ذلك تقدم تحذيراً.

– " سينما أنجاجى " : نعم، تحذير ! وهو تحذير سوف يلتفت إليه الإرهابيون اليساريون إذا كان لديهم أى حسّ سياسى. والحقيقة أن المنظر بكامله يقصد به ترشيد العناصر الرومانسية، المغامرة فى يسار اليوم، وتصحيح الأفكار المشوهة عن النضال السرى الثورى الجارى عمومًا فى الولايات المتحدة، الأفكار التى خلقتها العمليات الإرهابية ذاتها، وشجعتها وسائل الإعلام المجانية والأفلام، وخصوصًا البعض منها القادم من اليسار.

ويحضرنى هنا مثال هو فيلم « ثلج »، وهو فيلم من نوع الجريدة السينمائية. ومحاكاة ساخرة، حيث إنه لا يتضمن عناصر من الفكر أو الممارسة السياسية أو

العسكرية الجادة، على أى مستوى، وإن كان يدَّعى ذلك. من الذى يستطيع أن يتصور وبجدية رجال حرب العصابات المدنيّين بشعورهم الطويلة وملابسهم المهلهلة، وهم فى عملهم الكامل ورائحة قدورهم الخاصة بإعداد الطعام ؟ وهذا ليس فى الواقع أيضًا العالم السفلى الأمريكى : وإنما فقط صيغته الأدنى فى الجانب الشرقى ! والفيلم ليس استباقيًا (تنبوئيًا)، بما أنه لا يعبر عن مستقبل سياسى ولا تتأسس أصوله فى واقع إجتماعى - وإن كان يتباهى بذلك. إن جريمة هذا الفيلم، والأفلام التى تشبهه، هو أنه فضلاً عن كونه مصنوعًا بطريقة غير فنية، فإنه يتسبب فى الإساءة إلى قضية اليسار : إنه يشير فحسب، وبشكل سطحى، إلى الاتجاهات السياسية، والتكتيكات والممارسات العسكرية دون أن يوضح للجمهور ما يتعلق بالحقائق النظرية والاستراتيچية الأكبر فيما وراء ذلك. وبالتالى، فإنه مضلل ويسبب أذى بزيادة التشوش - والكآبة - بين اليساريين وزيادة المخاوف - والكبت - من اليمينيين.

إننا نذكر هذا الفيلم بوصفه مغايراً لمشهد "السهر بجوار جثث الموتى" والمشهد الكامل الذى يليه، وهو فيلم عن طليعة ثورية - وفيه، تُعرض بواقعية، ما ينبغى وما يمكن أن تكون عليه، قوة منظمة طليعية فعلية - ومن ثم، فالمشهد ككل يوفر تصحيحًا مطلوبًا إلى حد كبير للأوهام المدمرة فى فيلم «ثلج».

ولكن، علينا أن نواصل الحديث عن وسائل ثورية من نوع آخر ... فى المثال الذى قدمناه عن الاستعارة الثورية كنا حريصين على أن نشير إلى اختلافها عن الاستعارة الكلاسيكية، الأدبية. ومن الملحّ أيضًا تمييزها عن مجاز سينمائى، قد تكون بالنسبة له غير صحيحة - مجاز كلاسيكى : الرمز. ولنأخذ، مثلاً، التعبير التالى " فى أمريكا المعابد الحقيقية الوحيدة هى البنوك". وللتعبير عن هذا سينمائيًا، فإن بونويل، أو أى شخص آخر يتبع النموذج الرمزى فى التفكير، سوف يمد يده على الأرجح ويلتقط الرموز : ويظهرها فى صورة بنك، ويضع صليبًا هنا وهناك، يقوم بوظيفة إيماءات، ويقدم موسيقى كنسية .. إلخ. باختصار؛ يُدْخِل أشياء لا تنسب فى الأحوال العادية إلى بنك، ويقدم إضافات، ويلصق تلك الرموز بالواقع مثلما توضع الميداليات فوق الصدور.

الاستعارة شيء مختلف تماماً : إنها طريقة للنظر إلى البنك كأنه معبد. وبصورة محددة، الزاوية التى نستخدمها لآلة التصوير، خطوات الأقدام الهادئة، أشعة الضوء الساقطة من النافذة بطريقة معينة، طريقة تصوير شباك صراف البنك؛ إنها مسألة متعلقة بضبط حدود الصورة، والتكوين، والإيقاع الدرامى، والصوت، وإيقاع الفيلم عموماً، والأنغام الموسيقية. والنتيجة هى أنه من خلال المرئى نصوِّر **اللامرئى**: فالجوهر الحقيقى للبنك هو معبد، فى هذا البلد أو فى أى بلد رأسمالى آخر. ويصبح " اللامرئى " ثمرة، ونغمة توافقية للحقيقة الفعلية فيما وراء المظهر الزائف. فالمظهر هو فقط بنك، ولكن الحقيقة الفعلية أنه معبد. وكل هذا يقدم بدون أن يقال **صراحة**، وبدون توجيه لعقل الجمهور. وتحدث معجزة " المشاهد التوّاق "، أى المشاهد الذى يخلق، ويشارك فى خلق الاستعارة ذاتها. فلا أحد **يقول** له "هذا شبيه بذاك" ؛ وإنما يتوصل إلى الاستنتاج بنفسه.

-" مجلة سينياست " : هذا تمييز جيد جداً ...

- " سينما أنجاچى " : ومهم بلا أدنى شك، لأنه يتعين علينا أن نوفّق فى فهم كيفية التعبير عن حقائق محددة دون أن تكون واضحة واستبدادية. وهذا شىء ثمين جداً بالنسبة لصناع أفلام عن ڤيتنام ولصناع أفلام ثوريين آخرين: أنت تعرف أنك على حق ولكنك لا ترغب فى أن تصبح مزكيًا لنفسك. وترغب فى عرض حقائق سياسية ولكنك لا ترغب فى التحدث بمصطلحات سياسية. فماذا تستطيع أن تفعل للإفلات من الخطابة السياسية ؟ وكيف تتحاشاها ؟ تحاشى إعطاء المشاهد الانطباع بأن عقله مُوجّه، ويقدم له تعبير مجهز من قبل : انطباع بأن الفيلم هو فقط ذريعة، وسيلة لرسالة سياسية ؟ والحق الذى اكتشفناه هو تقديم الحقيقية **تدريجيًا**، وعلى مراحل، حتى تصل إلى الجمهور وكأنها إلهام، كما سنوضح فيما بعد. وبهذه الطريقة، يتعين على الجمهور أن يعمل على خلق الروابط - بقدر ما يمكن أن تبدو- وأن يتوصل إلى الاستنتاجات بنفسه. وهذا يكفل أن الرسالة لن تبدو مثل عقيدة مفروضة على نحو استبدادى.

ضرورة الرؤية

كى نختم حديثنا عن الاستعارة، ينبغى أن ندرس بداياتها. وبكلمات أخرى، أين تنشأ الاستعارة ؟ وما هى مصادر " البعد الآخر " و" غير المرئى " ؟ ومع أننا قلنا إن مبدأً أخلاقيًا وفلسفيًا يجد طريقه إلى السينما، فهو ليس المبدأ الذى **يخلق** الصور المميَّزة : فإذا كانت الصورة **تجسيداً** للفكرة، فإنها ليست جنينها. لا، فالاستعارات المميَّزة تولد من الرؤية العاطفية والحانية للإنسان الذى يصنعها - ليس كصانع أفلام يستحضر (مثل ساحر) صوراً سينمائية، بل كإنسان ينقش باستمرار رؤيته للعالم. إنه يصنع الاستعارة لأنه **مضطر** إليها، بعيداً عن أى ضرورة داخلية : ولا توجد طريقة أخرى لعرض رؤيته الأخلاقية للواقع، يقوده وعيه إلى إيجادها. وبكلمات أخرى، الاستعارة الثورية هى نتيجة الضمير الذى يعمل وفق المعرفة التى يوفرها الوعى. والنقطة المهمة المحددة هنا هى أن هذه الرؤية يتعين أن توجد **قبل** الإبداع : والواقع أنه إذا لم يكن الإبداع من أجل هذه الرؤية فلن يوجد إبداع، إبداع حقيقى بالمعنى الثورى. لأن العمل الفنى هو تصور الإنسان وراء نطاق الواقعى؛ إنه التطبيق العملى الحتمى الذى ينشأ عن احتياجاته الأخلاقية.

عن فكرة اللغة السينمائية

كريستيان ميتز

قُدم هذا البحث لأول مرة كمحاضرة ألقيت فى باريس فى يناير ١٩٧١، ووُزع بهذه الصيغة المترجمة فى مؤتمر أوبيرلين Oberlin لأفلام الطلبة عام ١٩٧٢ ويطرح فيه ميتز المشكلة المحيرة المتعلقة بما إذا كانت السينما لغة، ويحاول إثبات أن السينما على خلاف اللغات اللفظية تفتقر إلى طاقة لغوية "- a langue شفرة ذات نطاق مستقل" – وبالتحديد إلى " نظام علامات للتواصل المتبادل" .intercommunication ، فاللغة هى الشفرة التى تسمح بتولّد رسائل الكلام parole (speech)، ولكنها ليست الشفرة الوحيدة الفعالة فى لسان أو لغة. وفى رأى ميتز أن اللغة هى ما يعوز اللسان السينمائى -Cin ematic Langage، ويقدم ثلاثة تعليلات لذلك، ويعرِّف السينما لا كوسيلة اتصال بل كتعبير ومعنى (وهو رأى قابل للمناقشة على ضوء نظرية النظم)، وكنظام جزئى فقط بوصفها نظامًا يفتقر إلى علامات (الصور مبنية على أساس التشابه أو التناظر المعلَّل motivated، لا على أساس العلاقة غير المعلَّلة أو الاعتباطية مع المشار إليه referent والخاص بعلامات سوسير).

وهذا يقود ميتز إلى البحث عن سمات للغة سينمائية عند مستوى وراء نطاق الصورة، فى ترابط الصور داخل المشاهد، وفى توليد القصة ذاتها، ومن خلال المونتاج بمعناه الأوسع. وفى هذا البحث يستشهد بمثال " المونتاج الممتد " durative montage، ويدرس الدوال التى تشكله علاوة على مدلولاته المصاحبة. وعلى امتداد البحث، يحدد تمييزًا مفيدا جدًا بين دراسة الشفرات (ممارسته) ودراسة النصوص على الأخص. وهذا التمييز يسد حاجات كثيرة فى اتجاه تفسير لماذا لا تبرز الإحالات references

السينمائية الخاصة أو يبرز التحليل النصى فى تحليل سيميولوچى، وهو التحليل المعنى قبل كل شىء بكيف تتواصل السينما (أو الدوال) كلغة مكونة من نظم شفرات. ويحاول ميتز أيضًا إثبات أن مصطلحات معينة يعرفها ويستخدمها بالدرجة الأولى علم اللغة مثل الدال/ المدلول، والتركيبى/ الإحلالى قابلة للتطبيق على دراسة اللغة السينمائية لأنها تنطبق على خصائص تشترك فيها اللغات وشفرات أخرى. إن علم اللغة ربما يعتبر فرعًا من فروع السيميولوچيا، ولكن معرفة أدواته ومناهجه رغم ذلك مفيدة جدًا من أجل العمل داخل مجال أوسع

* * *

نقطة الانطلاق للتأملات التى أقدم نتيجتها اليوم كانت حيرة. الحيرة حين تُواجه بفكرة خاصة **بلغة سينمائية**، تظهر كثيرًا جدًا فى كتابات المعلقين commentators السينمائيين، خلَّفه لنا العرف الأصلى للمنظرين السينمائيين.

والحقيقة، إن هذه الاستعارة - التى تستطيع فى حد ذاتها أن تؤدى وظيفة كدلالة تقليدية، أو كدعوة للبحث - تكون مصحوبة فى أغلب الأحوال من تداولها بما يبدو لى على أنه **تضارب شديد**. فالمرء يتحدث عن السينما كأنها ذات لغة، لكنه فى الوقت نفسه يحجم عن القيام بأى إحالة إلى تعاليم علم اللغة.

ولدينا هنا عقبة، وانعطافة، مصحوبتان بمفارقة شديدة إلى حد ما : كيف يمكن للمرء ألا يكون واعيًا بذلك، فبمجرد استخدام هذا المصطلح، تُدخل فى التعامل حتمًا، وعلى حساب القارئ أو المستمع، مجموعة كاملة من الروابط المضمرة والاستيعابات المشوشة بين اللغة السينمائية واللغة اللفظية ؟ وكيف يهرب المرء حينئذ من مسئولية جلب شىء قليل من النظام للانطباعات التى خلقها ؟ كما يجب على المرء أن يتوصل إلى تفاهم مع هذه الاستعارة، أو أن يتخلى عنها.

إذا كانت السينما لسانًا [un langage] بالفعل، فينبغى أن يحاول المرء وبوضوح تحديد نقاط تشابهها مع واختلافها عن اللسان، وهو ما يعتبر شأنًا خاصًا بعلم اللغة.

الفرق الأكثر أهمية بين اللغة السينمائية واللغة الصوتية يجب البحث عنه، كما يبدو لى، فى اتجاه مفهوم نظام اللغة language-system . ففى قلب أى خطاب شفاهى نجد، بين أشكال أخرى مختلفة (تلك الأشكال الخاصة بالقدرة على التعبير، مثلاً) شفرة ذات نطاق مستقل، وهى تلك الشفرة الخاصة بنظام اللغة.

والآن، فإننى لا أرى شيئًا شبيهًا بذلك فى السينما ماعدا، وبوضوح، العنصر اللفظى فى الأفلام الناطقة، الذى علاوة على ذلك لا يستدعى نظيرًا لنظام لغة ما بل يستدعى النظام اللغوى.

لا شىء فى السينما، إذن، يشبه نظام اللغة، أى لا يوجد فيها شىء يتضمن خصائص نظام لغة وتنظيمه **الداخلى**. وما يجده المرء بديلاً عن ذلك هو حالة instance، تتولى القيام، فيما يتعلق بالخطاب الكلى للفيلم، وحتى درجة محددة، بالوظيفة نفسها التى يقوم بها نظام لغة فيما يتعلق بالمعنى التام للتعبير الصوتى، والذى هو – بعبارة أخرى– ذلك النظام الذى يؤسس مستوى أولى من الفهم يُسمَّى غالبًا " المعنى الحرفى " أو المغزى الحرفى. والحقيقة أنه يوجد فى السينما نوع " معادل من نظام لغة "، ولكنه لا يشبه النظام اللغوى [اللغة] . وهذا النظام المعادل هو مبدأ القياس عن طريق الإدراك الحسى (القياسى البصرى والسمعى)، الذى يتوحد بسببه المشاهد مع الأشياء التى تظهر على الشاشة ويدركها.

يلعب نظام اللغة دورًا شبيهًا إلى حد ما فى الخطاب الشفاهى. ولكننا نعرف أن أساسه الداخلىّ ليس القياس الخاص بالإدراك الحسىّ perceptual؛ بل على العكس، إنه مجموعة كاملة من الروابط التى تسمى، منذ سوسير، "اعتباطية".

ولا شك فى أن اللغوىّ والقياسيّ يتعارض كل منهما مع الآخر، والتعارض هنا كما أراه، هو كتعارض المُشفر مع "الطبيعى". وهناك فرق بين اللغوى والقياسى (وسوف أعود إلى هذا فيما بعد)، ولكنه يقع فى مكان آخر. لأن ما يسمى القياسى the analogy و"المشابهة" the resemblance – والتشابه likeness عند تشارلز ساندرز بيرس، والأيقنة iconicity عند السيميولوچيين الأمريكيين – يقع حقًا داخل نطاق

مجموعة كاملة من نظم عقلية واجتماعية محكمة بشدة (تبدأ بالآليات السيكوفسيولوچية للإدراك ذاته، التى تعتبر معقدة جدًا) كما أن الإدراك الخاص بمشابهة يقتضى بنية كاملة تتفاوت شروطها على الأخص تمامًا خلال التاريخ، أو من مجتمع إلى آخر. وبهذا المعنى، يكون القياس ذاته مشفراً.

وللتعبير عن ذلك ببساطة، فإن الشفرات التى تميز القياس ليست نظم لغة [لغات langues] . وليس لديها إلا القليل من التشابه مع نظم اللغة [اللغات les langues] .

ولهذا لا يوجد حقًا، وعلى عكس ما قال منظرون سينمائيون محدَّدون، نظام لغة سينمائى a cinematographic language-system [لغة سينمائية (بالفرنسية) langue cinematographic]. وهذا تعبير سلبى، ولكنه على أية حال تعبير عديم الجدوى، لأنه حالما حدد المرء ذلك فإن عليه أن يحدد، فى الوقت نفسه ومن خلال النقاط المشتركة والاختلافات، خصائص متأصلة ومحدَّدة فى الخطاب السينمائى :

أولاً : السينما بوصفها مقاوِمة لـ نظام اللغة [اللغة la langue] (الأقواس يضعها المترجم للنص من الفرنسية إلى الإنجليزية، وهو يترجم كلمة " اللغة " بالفرنسية إلى " نظام لغة " بالإنجليزية ويحرص على وضعها بجانب ترجمته فى كل مرة تقريبًا، وهى ما نترجمه إلى " الطاقة اللغوية " بالعربية – م) ليست وسيلة للتواصل ، فهى لا تسمح مباشرة بالتبادل الثنائى بين مُرسِل ومُستقبِل : الإنسان لا يستجيب لفيلم بفيلم آخر يقدَّم فى نفس اللحظة. ومجال المعنى لا يتشوش بمجال ما يسمى التواصل، وبالمعنى الضيق للكلمة لا يتشوش بمجال الكلام، الأكثر تحدداً. والسينما تَعنى، لكنها تفعل ذلك كوسيلة للتعبير لا كوسيلة تواصل.

ومن الواضح، أن المرء يستطيع أن يقول الكثير مثل ذلك عن الخطابات الشفهية (إلقاء الشعر، مثلاً). لكنه لا يستطيع أن يقول هذا أيضًا عن نظام اللغة الصوتية la langue phonique، الذى لا يتشوش بهذا الاستعمال أو ذاك للغة الصوتية للسان الصوتى [langage phonique] .

ثانيًا : (وقد تحدثت عن هذا من قبل) إن المعنى الحرفى لفيلم يعهد به، وإن كان ذلك بصورة غير تامة، وكما سنرى، إلى تشفيرات قياسية، بينما المعنى الحرفى لتعبير صوتى يقوم إلى حد كبير على تشفيرات اعتباطية.

ثالثًا : السينما ونظام اللغة (الطاقة اللغوية – م) [اللغة la ingue] يختلفان بشدة فيما يتعلق **بوحدات منفصلة** discrete units. وليس صحيحًا أن السينما لا تتضمن شيئًا منها. بل إنها تتضمن بالفعل هذه الوحدات ؛ وعن طريق مثال يوجد النموذج المُشفر للمشهد؛ الذى سأتحدث عنه باختصار. لكن أول ما يقال عن هذه الوحدات، إنها ليست الوحدات ذاتها الخاصة بنظام اللغة. ثم إن الوحدات المنفصلة ليست معروفة أيضًا فى السينما، لأن البحوث السينمائية أقل تقدمًا بكثير من البحوث اللغوية : وهذه البحوث هى القادرة على إعطاء الانطباع – وهذه حالة سوء فهم، وإن كان سوء فهم قابلاً للإدراك – بأن هذه الوحدات مفتقدة فى الهدف ذاته.

وأخيرًا، وقبل كل شىء، فإن الوحدات المنفصلة داخل نطاق فيلم لا تعطى المظهر الخاص بكينونتها. وكما هو الحال مع أى معنى أيقونى، فالمعنى السينمائى يعطى الانطباع عند الوهلة الأولى بأنه **متصل**، وليس منفصلاً. وهذا المظهر هو أيضًا جزء، أو بالأحرى جانب من حقيقته : صحيح أن معنى فيلم يعتبر متصلاً مادام صحيحًا أن المشاهد العام يستقبله كمعنى متصل، ولهذا، هناك حيز لظاهراتية المعنى التى حاولت أن أسهم فيها ببعض أعمالى، التى تضع نفسها عن عمد فى جانب المشاهد الساذج، وتصف ما " يُخلَّد " من جانبه. وفى أفلام، لم تكن فى البداية مفهومة على نحو مباشر وتام باعتبارها متضمنة لمعنى، لم يكن مشروعى يشمل بعد هدف تناولها. حتى حين يرغب المرء (كما فى حالتى) فى أن ينقد هذا الانطباع المتعلق بالفطرة، وأن يكتشف الآليات المختلفة التى تأتى، فى وقت واحد، لتثير هذا الانطباع وتلجأ إليه، فلا مفر من أن نأخذ فى الاعتبار حقيقة وجوده. إن الفيلم ليس نسخة دقيقة من الواقع، إنه خطاب مركَّب. لكن كيف يستطيع المرء أن ينقد وهم الواقع إذا كان لا يؤمن بواقع هذا الوهم ؟

إن هدف نموذج محدد للتحليل، إذن، هو تحرير التشفيرات المستترة وراء براءة الفيلم. ولكن هذه التشفيرات مختلفة جداً عن تشفيرات نظام اللغة [اللغة la langue].

لا تسمح السينما بشيء يشبه **التمفصل الثنائي** double articulation. وقد أراد البعض، فى ردِّهم علىّ، أن يثبتوا العكس. ولكن مقاربتهم، كما أراها، تؤدى إلى تجاهل خصوصية السينما وتجاهل نظام اللغة [اللغة langue]. وعلاوة على ذلك، فهذه المقاربة تبدو لى كأنها تعتمد على خلط بين علم اللغة ونظم اللغة. وفى دراسة لفيلم، يستطيع المرء أن يستنتج إيحاء إنسان من عمليات محددة خاصة بالفرع المعرفى اللغوى، لا من خصائص معينة للمادة – اللغة : [l'objet-langue] فالإنسان لا يقبل أن يُوعز إليه من مادة !

لا تشمل اللغة السينمائية أى وحدات من التمفصل الأوَّلى first articulation شبيهة بالوحدات اللغوية الصغرى (أو حتى، بالتقريب، شبيهة بالكلمات) كما أنها لا تتضمَّن أى وحدات من التمفصل الثنائى شبيهة بالوحدات الصوتية الصغرى.

وفضلاً عن ذلك، فقد صدمت كثيراً بشيء واحد : وهو أنه فى الكتابات التقليدية المكرسة للسينما كان التشبيه المتكرر جداً للصورة بالكلمة (وبالتالى تشبيه المشهد بالعبارة) مدعوماً فى حقيقة الأمر، من جانب أولئك المنظرين الذين لم يستفيدوا من علم اللغة.

التمفصلات السينمائية موجودة. لكنها تقع فى مكان آخر. وفى هذا الشأن، يصبح تمييز أولىّ واضحاً : وهو التمييز بين اللغة السينمائية بالمعنى الصحيح والنص الفيلمى بكامله (كلمة " نص " مستخدمة حسب معناها عند لويس هيلميسليف).

فى نصّ صوتى، حوار، على سبيل المثال، لا تعتبر اللغة الشفرة الوحيدة التى تلعب دوراً. فنظم أخرى – مثل تلك النظم التى تتحكم، بهذه المساحة الاجتماعية – الثقافية أو تلك، فى الأداء الصوتى المعبِّر أو المثير للعاطفة، وفى ظلال المعانى ذات الأنواع المختلفة – تأتى لتترابط مع فعل نظام اللغة [اللغة langue] وتأتى أيضاً لتدمغ النص بتمفصلاتها الخاصة.

وهذا هو السبب فى أن نصًا (وأيضًا، نصًا أدبيًا، أو بالضبط كذلك، النص المركَّب لفيلم) يختلف بشدة عن شفرة. أولاً، لأنه يحوى العديد منها. وثانيًا، لأن دراسة النص - النص فى حد ذاته - يجب ألا تختلط بالدراسة الحقيقية لواحدة أو أخرى من الشفرات التى تتجلى فيه، بل يجب، على العكس، وضع التشديد (بنوع من الإحلال لمبدأ وثاقة الصلة) على **العمل** الذى يترأس ترابط هذه الشفرات فى النص، وباختصار، العمل الذى يخلق النص.

وبالتالى يبدو لى أن تحليل النصوص وتحليل الشفرات مشروعان مختلفان تمامًا، رغم الروابط المختلفة التى توحدهما. وبحتى، على مستوى هذه النقطة، أصبح معنيًا فى المقام الأول بهذه الشفرات : وبناء على ذلك، وبهذا المنظور أُقيّم نفسى اليوم.

ومع ذلك تبقى كلمة عن النص **الفيلمى**، فقط لتعريفه : النص الفيلمى هو الخطاب الكلىّ للفيلم، الوحدة الخاصة بالتجلِّى، أو حتى الوحدة القادرة بمفردها، فى البداية، على أن تكون شاهدة عليه، وتحفظ نسخ فيلم (حين تكون فى حالة جيدة) بصورة تامة.

وفى هذا النص، نجد نظمًا متنوعة، أو صورًا راسخة متنوعة، يمكن لتحليلها أن يؤكد ما إذا كانت مرتبة فى نظام واحد أو فى عدة نظم. وبعضها يتضمن هدفًا اجتماعيًا - ثقافيًا إلى حد بعيد : وهى تظهر فى أفلام، لكنها تظهر أيضًا فى منتجات أخرى للحضارة نفسها فى العصر ذاته. ولهذا فهى تنتمى إلى **الفيلم** كنص شامل ولكنها لا تنتمى إلى **السينما** كوسيلة تعبير خاصة.

والبعض الآخر من هذه النظم أو الصور يكون، من ناحية أخرى، خاصًا بالسينما ذاتها. وهو مرتبط بطبيعتها المادية - لأن السينما، ولا تدعونا ننسى، هى أيضًا أداة إنتاج تكنولوچية - بنفس طريقة ارتباط مواصفات الشفرة اللغوية بمادة وحدة النطق utterance، أى مرتبط بخصائص معينة للتعبير الصوتى.

لو كانت اللغات المختلفة غير مميزة عن بعضها البعض **بنموذجها المادى الخاص بالدال** (ما يسميه هيلميسليف مادة التعبير) فلن يكون بمقدور المرء فهم السبب فى أن بعض الشفرات - وليست كلها- يمكن أن تسمى شفرات خاصة بهذه اللغة أو تلك.

إن السينما المعاصرة - التى تتضمن الآن الصوت والكلام - تتميز بترابط أصلى لخمسة نماذج مادية خاصة بالدوال : (١) **الصورة** (ولكن ليست أية صورة، لأن صور انعكاس المرأة أو صور التصوير المجازى هى أيضًا صور؛ ولهذا فأنا أعنى : الصورة المتحركة المصورة بآلة تصوير سينمائية والموضوعة فى مشهد). (٢) **صوت الكلام المسجل**، حين يكون سبيلاً لـ"الكلام" فى الأفلام. (٣) **صوت الموسيقى المسجّلة**. (٤) **الضجة المسجلة** (وهى ما تسمى فى الاستوديوهات "الضجة الواقعية" بوصفها مقابلة للموسيقى). (٥) **التتبع التصويرى لمادة مكتوبة** (وأنا أقصد هنا قائمة المشاركين فى الفيلم، والعناوين الخاصة بالكتابة التى تشملها الصورة .. إلخ).

هناك، إذن، خمس أدوات مختلفة، غير أن تعدادها لا يقول لنا شيئًا حتى الآن حول بنيات الفيلم. ولكن حين يدرس المرء هذه البنيات فلابد أن يقيد نفسه بتصنيفها كجانب من اللغة السينمائية، وهذه البنيات هى وحدها التى يرتبط وجودها الفعلى بواحد أو آخر من هذه الأدوات، أو حتى بتضافراتها.

مثال : المادة الصوتية ليست خاصة بالسينما، لكن المادة الصوتية المسجلة على شريط (التى ستدخل من ثم كشىء متمم للصورة) تسمح بأشكال جديدة، هى بقدر ما يتعلق الأمر بها خاصة بالسينما.

وعلى عكس ما افترضته فى بداية عملى فإننى الآن مقتنع أكثر وأكثر بأن اللغة السينمائية، حتى بالمعنى الضيق الذى عرفته به، تشمل الآن عدة نظم لا نظامًا واحداً.

فى حالة البحث الحالى لا أستطيع أن أزعم جاداً أننى قادر على توفير قائمة تامة بهذه النظم. ومن ناحية أخرى، فإننى ، من الآن فصاعداً، وإن كنت لا أستطيع

حصـرها، فإنى على الأقـل أستطيع قـول إن لدى فكرة عن **وضعها**، وعن الطريقة التى تعمل بها. ولكى أوجـز، سـوف أقـيـد نفسـى بنظام واحد منـها، وبأحد الأشكال التى تجيزها.

فى الأفلام الروائية (وأعنى أفلام الحبكة) الخاصة بفترة زمنية معينة (ما يسمى العصر " الكلاسيكى "، الذى يمتد من عام ١٩٣٣ تقريباً حتى عام ١٩٥٥) يتعرف المرء على **نماذج** متنوعة **من المونتـاج** لا يمكن حـصـر عددها. والنظام الذى تشكله (الذى يتسع لاسم " مونتاچ كلاسيكى" أو أيضًا لاسم " تحليل كلاسيكى ") لا يعنى بالأشياء أو الأحداث المصورة، بل بالعلاقات المكانية - الزمانية بين هذه الأشياء والأحداث. وكل نموذج مونتاچ يتوافق، فى هذا الشأن، مع منهج محدد فى تحليل الخبرة، ومع مبدأ منطقى محدد فى تنظيم زمان - مكان سينمائى بالمعنى الدقيق (أى متميز عن مبدأ الإدراك الفعلى وعن مبدأ نظام اللغة [اللغة langue]) ومع صيغة تركيبية محددة فى سلسلة الصور المتوالية داخل نطاق المشهد ذاته.

هذه الأشكال من المونتاچ تستمد معانيها إلى حد كبير من علاقة أحدها بالآخر. والمرء، إذن عليه أن يتـعامل، إذا جاز التـعبير، مع نماذج من التراكيب. ويسـتطيع فـقط عن طـريق نـوع من **الإبدال** commutation أن يحـددها ويعـددها. وهكذا فـإننا نتحدث فى أحوال كثيرة عن " المونتاچ المتوازى" parallel montage : لكن كيف يعرف المرء أنه موجود - وأنه يوجد كوحدة منفصلة، وكنموذج خاص من التمفصل - إذا لم يكن قـد اكتـشف، فى أفـلام أخرى من الفـترة ذاتها، أنواعًا أخرى من المونتاچ غير المتوازى ؟

ومن بين هـذه الأشكال الأخرى، سوف أتناول مثـالاً واحدًا وأقتـرح تسـميتـه بـ المونتاچ المـمتد durative montage. هنا يوجد فيلم يظهر رجلين يسيران بصورة مؤلمة فوق رقعة واسعة من الأرض. ونحن نرى، بالتبادل، لقطات محكمة لجواربهما التى تتمزق، ولقطات قريبة لوجهيهما، تظهر تدريجيًا شعر لحيتيهما المتنامى، كما نرى لقطات متوسطة ندرك من خلالها المدى الواسع الذين يتعين عليهما أن يرتحلا عبره،

حيث يظهران وهما سائران على أقدامهما بمشية متقطعة، خطاها أشبه بخطى السائر وهو نائم. وتُربط الصور المتتابعة إحداها إلى الأخرى بالتداخلات lap-dissolves وأيضًا بموتيفة موسيقية موحدة. وتتوقف التداخلات والموسيقى حين يصل الرجلان، مثلاً، إلى موضع ماء ويستريحان تحت ظل شجرة، ويتبادلان كلمات قليلة : وعندئذ يوجد مشهد آخر، يسوده مبدأ آخر للمونتاچ.

على مستوى الدال يتضمن هذا الترتيب ثلاث سمات وثيقة الصلة : (١) المزج الدورى والمحدود بين عدة موضوعات مأخوذة من المكان ذاته. (٢) الاستعانة فى الترتيب بتأثير بصرى، وهو تأثير وحيد (وهذا التأثير هنا، هو التداخلات). (٣) الحدوث المشترك زمانيًا للموتيفة الموسيقية (واحدة فقط) وللسلسلة الأيقونية قيد النظر.

فلماذا تستحق هذه السمات أن تعد وثيقة الصلة بالموضوع ؟ لأنها من ناحية، لا تظهر – أو لا يظهر ترابطها التام– فى النماذج الأخرى من المونتاچ المستخدمة فى الفترة الزمنية ذاتها، ومن ناحية أخرى، لأنها تظهر، وفى المقابل، فى كل المونتاچات " الممتدَّة " لهذه الفترة، وراء نطاق الأشياء والأحداث المصورة (التى تعتبر هنا غير وثيقة الصلة). ولهذا لا يتوافق هذا الشكل مع حادثة ما، بل مع نوع من الأحداث، إنه وحدة شفرة (= شفرة خاصة بمونتاچ كلاسيكى، فى تلك الحالة).

على مستوى المدلول، تتبدى لنا ثلاث سمات وثيقة الصلة (لكن هذه السمات ليست لها علاقات أحادية المعنى – ثنائية المعنى مع سمات الدال؛ والمساواة فى الرقم ٣ مصادفة) :

(١) سمة **التزامن** الدلالية؛ **حينما** تنمو اللحية، **وحينما** تتمزق الجوارب، ومع امتداد الصحراء التى يجرى عبورها تدريجيًا.

(٢) السمة الدلالية " الممتدَّة ". فى مشاهد أخرى للسينما الكلاسيكية، يكون المؤقَّت موجَّها بقوة : فالأحداث يتبع كل منها الآخر، وتضاف إلى بعضها البعض. وهنا، ينظَّم الزمن فى آنية ضخمة، ثابتة وراكدة. والحدث الوحيد (حدث " السَّير

بصورة مؤلمة ") هو حدث لا ينقطع، ولا يتطور : فالبطلان، وليس الحبكة، هما اللذان يتطوران.

(٣) سمة دلالية تتعلق **بطريقة النطق**. فالفيلم، يكون، عادة، جازمًا تامًا : وهو يثبت أن الأحداث تتكشف أصغر تفاصيلها، بالضبط عندما نراه على الشاشة. وهنا، تصبح الطريقة، إذا جاز القول، جازمة جزئيًا : فالمشهد لا يزعم أنه يقدم لنا السَّير الطويل للبطلين بكل واقعية جيشان الأحداث، بل إنه بالأحرى يقدم لنا **صورة إيضاحية له معقولة فى ظاهرها**، لإعطائنا فكرة عنه، ولتقديم مثال مقنع. ولا تعود طريقة الإثبات لتكون على نحو "لقد كان الأمر هكذا" بل "إنه يجب أن يكون مثل هذا بدرجة ما".

فيما يتعلق بهذا المثال، يظل من الضرورى أن أوضح بالتفصيل عدة نقاط، ولكن لضيق الوقت، سوف أشير إليها فقط :

هذا المونتاج لا يعتمد على قياس إدراكى، ولا على علاقات اعتباطية؛ فهو من النوع **الرمزى**.

وهو يحدث تأثيره على المستوى البلاغى (أى، المتعلق بظلال المعانى أو التضمين وفقًا للوحدات الكبيرة) لكنه أيضًا يتخلل المعنى الحرفى للفيلم. وهذا المزج الوظيفى مزج خاص بالسينما.

هذا المونتاج يمكن إنتاجه ماديًا فقط بالأدوات التقنية للسينما. وليس له معادل حقيقى فى أى مكان آخر.

هناك سمات معينة وثيقة الصلة يمكن أن تكون زائدة عن الحاجة لا مميِّزة. مثال : الموتيفة الموسيقية، يمكن إغفالها، لكن غيابها، فى هذه الحالة، يمتد خلال المشهد بكامله.

وهناك عناصر معينة أصنِّفها مع الدال يمكن اعتبارها وبالتساوى كمدلولات. لكنها تكون مدلولات داخل نطاق نظام آخر، هو هنا ذلك النظام الخاص بالقياس

الإدراكى. وفيما يتعلق بالمونتاج فهى تعمل كدوال. وبالتالى، فإن الشكل يستلزم القياس، كمرحلة أبكر، حتى ولو كان، فى حد ذاته وكشكل، ليس نظيراً.

أود أن أعود، فى الختام، إلى الإيحاء اللغوى، الذى يعتبر قادراً، بعيداً عن أى تطبيق آلى، وكما أرى، على الإسهام بصورة مفيدة فى دراسة فيلم. وقد قلت فى البداية إن المفاهيم اللغوية مثل "الوحدة الصوتية الصغرى"، و"الوحدة اللغوية الصغرى" و"الكلمة" كانت بلا روابط مع الخطاب السينمائى (وقد توجد مفاهيم أخرى كثيرة مثل مقطع لفظى syllable) ولكن فى سياق تفسيرىّ استعنت باستمرار بمفاهيم لغوية أخرى : الدال و، المدلول، التراكيب، النموذج، مادة التعبير، وحدة وثيقة الصلة بالموضوع (مناسبة)، وحدة عارضة، الإبدال... إلخ. فهل تكون المسألة، إذن، أن تراث اللغويات هو تراث مزدوج، وأن هذه الازدواجية تبدأ فى الظهور حالما يدرس المرء المعانى خارج اللغة ؟

حسناً، أنا أعتقد ذلك. كما أعتقد أنها تشرح نفسها إلى حد بعيد جداً. فهناك مفاهيم أو نظم لغوية معينة ترتبط بالخواص المميِّزة للغة، بالخواص التى تحيد بها عن لغات أخرى [ألسنة langages] ويكون التصدير آنئذ عديم الجدوى (فيما عدا التعبيرات السلبية، التى يكون لها من قبل أهميتها الخاصة فى الذاكرة). وعلاوة على ذلك، تتضمن مفاهيم أو نظم لغوية أخرى معنى شاملاً لا معنى مميِّزاً : إنها ترتبط بالسمات المميزة (وكمثال : الحقيقة الإحلالية والحقيقة التركيبية) التى تظهر داخل النظم اللغوية [اللغات langues] والتى تظهر أيضاً داخل شفرات أخرى. إن مفهوم هذا النظام، حتى وإن كان قد تحددّ منذ البداية على أيدى اللغويين، كان **سيميولوجياً** من قبل ومن حيث الأساس داخل نطاق أصله : وهذا بالضبط هو السبب فى أنه مصدر عون كبير فى دراسة هذا النظام أو ذاك من نظم المعنى غير اللغوية.

يجب، فى النهاية، أن أذكر بوضوح أن المنتج اللغوى الذى يعرف على هذا النحو، لا يسمح، فى حد ذاته، بتحقيق السيادة لظاهرة السينما فى كليتها. وعلاوة على ذلك، ففى بعض أعمالى، يختلط هذا بأشياء أخرى. فهى تتضمن معنى فقط بوصفها

إسهاماً. وبعض المقاربات التى فحصتها أو لم أفحصها مقاربات ضرورية : علم الجمال العام، علم الاقتصاد (لأن السينما صناعة)، علم اجتماع الجماهير، دراسة الأيديولوچيات (التى تلعب دوراً مهمًا وكبيراً فى السينما) العمليات النفسية الفسيولوچية فى الإدراك، التحليل النفسى (لأن التدفق السينمائى يقدم تشابهات محددة - والحقيقة أنها تشابهات معروفة على نحو ردىء تماماً- مع "العمليات الأولية" التى تحدث عنها فرويد، كما هو الحال مع "القدرة على التصور" التى كانت بالنسبة له أحد الخصائص الملائمة للعمل فى دراسة موسعة للأحلام).

وهنا، أكتشف رغم كل شىء فائدة هذه الفكرة الخاصة بـ نظام لغة سينمائية؛ لأن المناهج التى التزمت بمعظمها لا تتيح لى دراسة الكل الخاص بالسينما. والجانب من هذا الكل الذى تدركه، الذى يشمل عدداً محدداً من النظم الخاصة بإنتاج ونقل المعنى، هذا الجانب يغطى تماماً ما يسمى " لغة سينمائية ".

وهذه " اللغة السينمائية " ليست مفهومة بعد. وأنا شخصياً لا أفهمها حتى الآن. لكنها تبدو لى، الآن، بكونها فكرة، أقل غموضاً بقليل عما كانت عليه منذ ثمانى سنوات.

* * *

تمفصلات الشفرة السينمائية

أومبرتو إيكو

قدم أومبرتو إيكو هذا البحث فى مهرجان بيزاو السينمائى عام ١٩٦٧، وتلى تقديم بازولينى لبحثه المعنون " سينما الشعر " (عام ١٩٦٥) وبحثه هو المعنون " لغة الفعل المكتوبة" La Lingua Scritta dill'azione (عام ١٩٦٦) الذى نشر فى مجلة "نوفى أرجومنتى" Nouvil argumenti (أبريل - يونيه ١٩٦٦). وقد أضاف بيتر وولين له هوامش تفسيرية حين ترجمته مجلة " سينما تيكس" Cinemantics ونشرته فى عدد يناير ١٩٧٠، وفى بحثه، يعترف إيكو بأن كريستيان ميتز وبيير باولو بازولينى هما السيميولوچيان السينمائيان الأكثر أهمية، ويعيد النظر فى مقارباتيهما لمسألة اللغة السينمائية على انفراد. وبعدئذ يؤيد بازولينى فى بحثه عن لغة سينمائية توجد فى الصورة ذاتها لا فيما وراءها، لكنه أيضًا يتناول قضية صارخة تتعلق بفكرة بازولينى عن أن سيميولوچيا السينما معادلة لسيميولوچيا واقع. وفى تناوله هذا، يحاول بشدة البرهنة على أن شفرة أيقونية ما قابلة للتحليل إلى خيارات ثنائية منفصلة (فى تباين حاد مع التزام ميتز بـ" تشابه أيقونى بسيط") يضعها بعدئذ عند أساس شفرة سينمائية متمفصلة تمفصلاً ثلاثيًا تعمل داخل نطاق الصورة (وبتعبير أكثر دقة، داخل نطاق لقطة مفردة أو سلسلة صور- أطر). وهذه الفكرة الفريدة إلى حد بعيد والخاصة بتمفصل ثلاثى triple articulation هى فكرة غنية جدًا وبارعة، وذلك أنها فيما يبدو تعوض الواقع ذاته (وهم التمثيل القياسى بالنسبة لإيكو)، الذى ينشئ ميتافيزيقا سينما، كما يفعل ذلك بوضوح عند بازان.

يوجد الكثير هنا، كما عند ميتز وبازولينى، يخضع لنقاش جاد، وربما كان أكثره الجزم بأن كل وسائل التواصل القياسية بصورة واضحة يمكن تفكيكها إلى وحدات منفصلة للتواصل الرقمى. والحقيقة أن هذا الجزم يشكل أساس هذا التمفصل الثلاثى. (انظر المقال التالى فى هذا الفصل والمعنون "الأسلوب، والقواعد، والأفلام" من أجل نقد أكثر توسعًا لهذه النقطة). ومن ناحية أخرى، فإن إلحاح إيكو على عمل الشفرات داخل نطاق الصورة (والذى يتراوح من عمل شفرات الإدراك الحسى إلى عمل شفرات الذوق والإحساس) قد يبدو قائمًا على أساس أكثر ثباتًا، ويجعل من المستحيل تحقيق أية براهين إضافية للتشابه البسيط بدون بذل جهد فى تأسيس بيِّنة قوية فى هذه القضية. وقد ابتعد ميتز نفسه كثيراً، فى كتاباته الأحدث، عن بازان ومال إلى قبول حجة إيكو فى هذه النقطة لا إلى تفنيدها.

وأخيراً، فإن وصف إيكو للشفرات البصرية البلاغية الموجودة فى الصورة يبدو ذا أهمية خاصة لأنه يصف عملية متعلقة بإضفاء طابع العرف conventionalization تنسجم على نحو جدير بالاهتمام مع وصف ميتز لكيف تنشأ أشكال السرد أو كيف ينشأ تركيبه. وقد انتُقِد ميتز ذاته لمطابقته البلاغة بالنحو (بحكم طبيعة سيميولوچيا السينما ينبغى أن تكون البلاغة والنحو غير منفصلين)(١). ويجادل مايكل سيجيرا Michel Cegerra فى مجلة " سينيتيك "(٢) بأن هذا من شأنه أن يختزل البلاغة إلى الدلالة على معنى محدد (دلالة اصطلاحية denotation، فى حين أن البلاغة التضمينية Connotative، "البلاغة الصرف" عند ميتز تنتسب إلى أنماط ثقافية لا إلى السينما. وينهى سيجارا مناقشته قائلاً: "بهذا المنظور من الواضح أن الكل الخاص بالبلاغة السينمائية هو ما يحتاج إلى إعادة تقييم... بعيداً عن ' بلاغة – نَحْو ' ميتز، وقد يلاقى فى الطريق ' سينما الشعر ' عند بازولينى ومنظرى المونتاچ. ما البلاغة السينمائية ؟ ماذا يعنى الرمز، والحذف (أو الإضمار) ellipse، وماذا تعنى الاستعارة والكناية بالنسبة للسينما ؟ هذه أسئلة حاسمة تحتاج إلى المواجهة". باستكشافه لاتجاهات ممكنة يتابع فيها هذه الأسئلة وغيرها، يقترح أومبرتو إيكو "طريقًا ثالثًا" مزدحمًا ومثيراً بالنسبة لطريقى ميتز وبازولينى(٣).

هوامش مقدمة المحرر

(١) انظر:

Essais sur la signification du Cinema, Eds., Paris, Klinch siek, 1968, p. 119.

(٢) انظر:

"Cinema and Semiology " Michel Cegerra, trans. In Screen, Vol. 14, no. 1/2.

(٣) يشمل كتاب إيكو نظرية السيميوطيقا Theory of Semiotics صياغة أحدث لهذا المقال -Blooming ton. Indiana Univ. Press. 1976).

* * *

مقدمة(١)

تتناول هذه الورقة بعض الجوانب من بحثى الحالى فى سيميولوچيا الشفرات البصرية؛ وأنا أنظر إلى تطبيقها على مسائل خاصة بالسينما على أنه إثبات جزئى فحسب؛ فهى لا تمتلك مزاعم عن كونها مرتبة على نحو منهاجى. وخاصة أننى أريد أن أقتصر اليوم على ملاحظة التمفصلات الممكنة لشفرة سينمائية، وأن أترك جانبًا البحث فى الأسلوبية، والبلاغة الموضوعاتية thematic rhetoric، وعملية التشفير الخاصة بالتركيبيات الكبيرة السينمائية. وبكلمات أخرى، فإننى سوف أقترح اليوم بعض الأدوات لتحليل " اللغة " المتصوَّرة للسينما، كما لو أن السينما قدمت لنا حتى الآن فقط " وصول القطار إلى المحطة L'arrivée du train à la gare " أو "رىّ الزهور L'arroseur arose (وكما لو أن دراسة أولية لإمكانيات تشكيل نظام للغة الإنجليزية تحصر مناقشتها فى Domesday Book = سجل خاص بمسح الأراضى الإنجليزية وملاك الأراضى أمر بعمله وليم الفاتح حوالى عام ١٠٨٦ - المترجم).

فى رصدى لهذه الملاحظات سوف أتخذ كنقطة انطلاق المقالين اللذين أسهم بهما كل من ميتز وبازولينى فى سيميولوچيا السينما، اللذين حفزانى إلى أقصى درجة. وأنا أشير هنا إلى مقال ميتز "السينما : لغة أم لسان ؟"، وإلى ملاحظات بازولينى فى بيزاو العام الماضى(٢).

ومراعاة للإيجاز سوف أكون قادرًا على النظر فقط فى تلك النقاط من المقالين التى تبدو محل خلاف أو بحاجة للتبحر فى فروع معرفية أخرى؛ وينبغى فهم أن حججى قائمة على احترام عميق لعمليهما وعلى مشاركة فى الاهتمام بهما. وأعتقد أنه من الضرورى البدء من حيث بدأ ميتز وبازولينى، ولكن فى حين أنهما يمضيان قدمًا فى مناقشتهما فإننى أود العمل فى الاتجاه العكسى.

١ - بكلمات أخرى، يميِّز ميتز فى تأمله الخاص ببحث سيميولوچى عن السينما كينونة أساسية ليست فيما عدا ذلك قابلة للتحليل، ولا قابلة للاختزال إلى وحدات منفصلة يمكن تركيبها بواسطة التمفصل، وهذه **الكينونة هى الصورة**. والمقصُود هنا فكرة خاصة بالصورة كشىء غير اعتباطى ومعلل بعمق؛ نوع من التشابه مع واقع، لا يمكن أن تحدده أعراف " لغة ". وبالتالى فإن السيميولوچيا الخاصة بالسينما قد تكون السيميولوچيا الخاصة بـ "الكلام" بدون أن تكون وراءها لغة، والسيميولوچيا الخاصة بـ نماذج من الكلام"، أى ذات الوحدات التركيبية الكبيرة التى يجعل ترابطها الخطاب السينمائى واقعًا. وعلى أية حال، فمشكلتنا اليوم هى ما إذا كان من الممكن اكتشاف عرف، وشفرة، وتمفصل فيما وراء الصورة باعتبارها الحقيقة الوحيدة.

٢ - أما فيما يخص بازولينى، فإنه يؤمن بالرأى الآخر، وهو أنه من الممكن تأسيس لغة خاصة بالسينما. ويلحّ (عن حق فى رأيى) على أن هذه اللغة، لكى تمتلك مكانة لغة، لا تحتاج إلى العمل وفق التمفصل الثنائى الذى ينسبه اللغويون إلى اللغة اللفظية، بل تحتاج إلى البحث عن وحدات التمفصل الخاصة بهذه اللغة فى السينما؛ كما أن بازولينى يلزم نفسه بفكرة محل خلاف عن " واقع "، وهى أن العناصر الأولية للخطاب السينمائى (ذى اللغة السمعية - البصرية) قد تكون هى الأشياء ذاتها التى

تلتقطها لنا آلة التصوير ككليات مستقلة، وبالطريقة التى يسبق بها الواقع تقليداً ما. فى حين أنه، فى حقيقة الأمر، يتحدث عن " سيميولوچيا ممكنة للواقع "، وعن أداء تأمّلى للغة، فطرى بالنسبة لسلوك الإنسان.

قبل وضع العناوين الفرعية لمنهج بحثى، أعتقد أنه قد يكون من المفيد أن أذكر السبب (مع إشارة خاصة إلى موضوع لقائنا هذا العام) فى أن هذه المحاولة تعتبر صائبة.

إذا كان هناك اتجاه وحيد راسخ فى البحث السيميولوچى، فإن هذا الاتجاه يشمل اختزال كل ظاهرة تواصل إلى جدل بين الشفرات والرسائل. وأنا أشدد على استخدام مصطلح " شفرة " الذى سوف أستخدمه باستمرار من الآن فصاعداً بدلاً من مصطلح " لغة "، لأنه لا يستدعى أى درجة من الغموض فى محاولة وصف شفرات التواصل المختلفة طبقًا لنموذج تلك الشفرة الخاصة، وخصوصًا الشفرات المصنفة والمتمفصلة تمفصلاً ثنائيًا - اللغة اللفظية. وينطلق البحث السيميولوچى من مبدأ أنه إذا كان يتعين وجود تواصل، فلابد أن يتأسس ويُضبط بالطريقة التى ينظِّم بها المرسل رسالة. فالمرسل يفعل هذا طبقًا لنظام من القواعد متعارف عليه اجتماعيًا (حتى على مستوى اللاوعى) وهو النظام الذى يرتب الشفرة.

... [٣] وإذا فهم الخطاب، فهذا يعنى أن وراء فهمه تكمن شفرة. وإذا لم نستطع النجاح فى الوصول إلى ضبطها، فإن ذلك لا يعنى أنه لا توجد شفرة على الإطلاق، بل يعنى بالأحرى أنه ما يزال يتعين كشفها. وقد تكون الشفرة ضعيفة جداً، ومؤقتة، ومقترنة ومتلاشية إلى أجزاء فى الوقت نفسه، ولكن يتحتم أن توجد.

من الخطأ الواضح أن نستنتج من هذا أن التواصل لا يستطيع أن يبتكر، وأن يخترع، وأن يعيد تنظيم وسائط للتفاهم بين البشر. والرسالة المصحوبة بمضمون جمالى مثال على رسالة ملتبسة، تحمل شفرة محل شكّ، وداخل نطاق هذا السياق تتشكل تلك العلاقة الجديدة بين العلامات، ولهذا من الآن فصاعداً سوف يتعين أن

تتغير طريقتنا فى فهم احتمالات الشفرة : وبهذا المعنى تعتبر الرسالة إخبارية إلى حد كبير، وتتسبب فى نطاق واسع من ظلال المعانى (التضمينات). لكن ليس هناك إخبار (إعلام) لا يعتمد على موجات من الفائض (الحشو) redundancy . فالشفرة يمكن أن يساء استخدامها إلى مدى معين فقط، في حين أنها من منظورات أخرى تظل محترمة. وإلا فقد لا يوجد تواصل، بل توجد فقط ضوضاء، ولا يوجد إعلام كجدل بين فوضى منضبطة ونظام مدروس، بل توجد فقط فوضى فى حالتها الخالصة. وبالتالى يستحيل المضى فى تمييز أعمال الاختراع إذا كان موجز الشفرة الذى يصوغ الرسالة غير متطابق معها. وإذا كانت الشفرات غير معروفة، فحينئذ لا يستطيع هذا ولا ذاك أن يشير إلى مكان وجود الاختراع.

وبهذا المعنى فإن البحث السيميولوچى، فى حين إنه متوجه بوضوح نحو التحديد الشامل، فهو يسعى - فى الحقيقة - وراء توضيح الأفعال الزائفة للحرية. ومن خلال تتبعه للتحديدات يقيد إمكانية الاختراع إلى الحدود الدنيا، ويصبح قادراً على تمييز الاختراع **حيث يوجد بالفعل**. وتبدو السيميولوچيا ميَّالة إلى تأكيد أننا لا نتكلم اللغة بل إلى تأكيد أن اللغة هى التى تتكلمنا؛ وأنها تفعل هذا لأن الحالات التى لا تتكلمنا فيها اللغة أندر مما يعتقد، وتحدث دائمًا تحت شرط بطريقة ما sub aliqua conditione[٤].

معرفة الحدود التى تتحدث بها اللغة من خلالنا لا تعنى أن نكون مضللين بالدفقات الزائفة للروح المبدعة، وبالخيال الجامع المتحرر، وبالكلمة المجردة التى تتواصل دائمًا بقوتها الخاصة وتقنع عن طريق السحر. بل تعنى تبنِّى رؤية نزيهة وحذرة تجاه الوضع، وتعنى أننا قادرون على تمييز الحالات التى يعطينا فيها فعل الكلام والرسالة شيئًا ما لم يصبح عرفًا بعد، شيء ما باستطاعته أن يصبح مجتمعًا، ولكن رغم ذلك لم يتنبأ به مجتمع. غير أن واجب السيميولوچيا لا يزال أكثر أهمية وأصالة فى ملاحقة المعرفة الخاصة بالعالم التاريخى والاجتماعى الذى نعيش فيه. لأن السيميولوچيا، بوصفها **للشفرات على أنها نظم للتوقعات الصحيحة فى عالم العلامات**، تصف نظمًا مشابهة للتوقعات في عالم المواقف السيكولوچية تجاه طرق

التفكير المتشكلة سلفًا. والسيميولوچيا **تعرض لنا كونًا من الأيديولوچيات، مرتبًا فى شفرات وشفرات فرعية، داخل كون من العلامات، وهذه الأيديولوچيات تنعكس فى طرق إستخدامنا للغة المتشكلة سلفًا**(٥).

وكما قال بيو بالديللى Pio Baldelli هنا العام الماضى فإن : " تحليل البنية يشمل بالضرورة المضامين، التى تعنى الأيديولوچيا فى البنية الخاصة باللغة ..." ونحن نتفق مع بارت فى أن : التحليل البنيوى، إذا أجرى بطريقة صحيحة، لابد أن يخالف النزعة الجمالية والنزعة الشكلية، وليس العكس، كما يُعتقد عمومًا.

إذا كنا قادرين على اكتشاف شفرة حيث ظننّا أنها غير موجودة، فقد نصبح قادرين على اكتشاف الاتجاه الأيديولوچى، المنعكس فى وسيط التواصل، هناك حيث اعتقدنا فى وجود الحرية فقط. وبهذا المعنى، كلما تقدمت السيميولوچيا ازداد إدراكها للتعليلات الاجتماعية - المتحولة إلى تعليلات صريحة واتجاهات بلاغية - لتلك الجوانب من سلوكنا التى يُفترض أنها إبداعية وابتكارية. وهذا ليس من شأنه نفى إمكانيات الابتكار، والاعتراض على النظام ونقده، ولكن أن نعرف كيف ندركها حيثما توجد بالفعل، وأن نفهم تحت أى شروط تكون قابلة للترسخ.

دعونا ننقل هذه الملاحظات إلى كون التقاليد السينمائية. من المسلم به على نطاق واسع أن هناك تقاليد وشفرات - " لغة " إذا أحببتم- على مستوى الكتل التركيبية الكبيرة، وعلى مستوى وظائف السرد (حسب صياغة ميتز الجيدة جدًا) أو على مستوى فنون الصنعة الخاصة ببلاغة بصرية حقيقية والتى حللها بازولينى تحليلاً صحيحًا فى تمييزه بين سينما الشعر وسينما النثر). ولا يحتاج شىء من هذا إلى مناقشة اليوم.

المشكلة الآن هى أن نرى ما إذا كان من الممكن أن تُختزل لغة الصورة إلى شفرة، وأن تُختزل اللغة المفترضة للفعل إلى عرف. وسوف يستهدف هذا مراجعة الفكرة التقليدية الخاصة بـ **الأيقونة** أو **العلامة الأيقونية**، ومناقشة فكرة الفعل بوصفه تواصلاً.

الجزء الأول : نقد الصورة

١ - مفهوم العلامة الأيقونية

التشابه الطبيعى بين الصورة والواقع الذى تمثله، منحته فكرة **العلامة الأيقونية** أساسًا نظريًا. والآن، تراجع هذه الفكرة باستمرار، وسوف نشير هنا فقط إلى خطوطها الأساسية. وعلاوة على هذا فإننى أستطيع فحسب الرجوع إلى دراساتى الحالية فى هذا الموضوع(٦).

بدءًا من بيرس، ومرورا بموريس، وحتى المواقف المختلفة للسيميولوچيا فى الوقت الحاضر يجرى الحديث عن العلامة الأيقونية بابتهاج على أنها **علامة تمتلك بعض خصائص الشىء الذى تمثله**. والآن، فإن فحصًا ظاهراتيًا بسيطًا لأى تمثيل، سواء أكان لوحة زيتية أم صورة فوتوغرافية، يبين لنا أن الصورة لا تمتلك شيئًا من خصائص الشىء الذى تمثله، ويختفى تعليل العلامة الأيقونية، الذى بدا لنا غير قابل للجدال، ومتعارضًا مع اعتباطية العلامة اللفظية، ليتركنا مع الشك فى أن العلامة الأيقونية هى أيضًا اعتباطية، وعرفية Conventional وغير معللة.

ومع ذلك يقودنا فحص أدق للمعطيات إلى أمرٍ مسلم به: العلامات الأيقونية تولِّد بعض شروط الإدراك، المرتبطة بشفرات الإدراك العادية. وبكلمات أخرى، نحن ندرك الصورة كرسالة بالرجوع إلى شفرة معينة، ولكن هذه الشفرة هى شفرة الإدراك العادية، التى ترأس كل فعل إدراك. ومن ناحية أخرى، فإن العلامة الأيقونية " تولد " شروط الإدراك، بل " بعض " هذه الشروط فقط : وهنا نواجه عندئذ بمشكلة نسخ واختيار جديد.

هناك مبدأ اقتصادى خاص بكل من تذكر الأشياء المدركة وتمييز الأشياء المألوفة، وهو قائم على ما سوف أسميه " شفرات التمييز ". وهذه الشفرات تلائم سمات محددة للشيء باعتبارها الأكثر مغزى فى أغراض التذكر أو التواصل المستقبلى : وكمثال، فإننى أميِّز حمارًا وحشيًا من بعيد دون ملاحظة الشكل المحدد للرأس أو العلاقة بن الأرجل والجسد. إذ يكفى أن أميز سمتين مناسبتين : رباعية الأرجل والخطوط السوداء.

شفرات التمييز هذه هى ذاتها التى توجه اختيار شروط الإدراك، التى نقرر نقلها حرفيًا إلى العلامة الأيقونية. وبالتالى فإننا نتمثل، على نحو شامل، حمارًا وحشيًا على أنه حيوان مخطط رباعى الأرجل، فى حين أنه فى قبيلة أفريقية افتراضية حيث ما يعرف من الحيوانات رباعية الأرجل المخططة هما الحمار الوحشى والضبع، يتعين على تمثلهما أن يؤكد على شروط أخرى للإدراك من أجل التمييز بين الأيقونتين. ومع التسليم بشروط التولد، يجرى النقل الحرفى طبقا للقواعد الخاصة بشفرة منقوشة، التى تعتبر الشفرة الأيقونية الحقيقية، وفى استخدامها أستطيع أن أضيف إلى الأرجل أى شيء بأى طريقة كانت : خطوطًا نحيلة، بقعًا لونية.. إلخ.

فى الواقع هناك نماذج عديدة للشفرات الأيقونية. وباستطاعتى تحقيق تمثيل جسد عن طريق خط محيطى متواصل (مع أن الخاصية الوحيدة التى لا يشملها الشيء الحقيقى هى بالتأكيد هذا الخط) وهو بالضبط مثل تأثير النغمات والأضواء المنسجمة، الذى يخلق، بواسطة العرف، شروط الإدراك المطلوبة لتمييز شيء ما عن خلفيته. وينطبق هذا المثال إلى حد كبير على الألوان المائية كما ينطبق على التصوير الفوتوغرافى، والاختلاف الوحيد هو اختلاف فى الدرجة. إن نظرية الصورة الفوتوغرافية كنظير للواقع أصبحت نظرية مهجورة، حتى من جانب أولئك الذين كانوا يؤمنون بها ، ونحن نعرف الآن أنه من الضرورى التدرب على تمييز الصورة الفوتوغرافية. كما نعرف أن الصورة التى تتشكل على السيليولويد هى صورة مناظرة لصورة الشبكية لكنها ليست مناظرة للصورة التى ندركها. ونعرف أن الظواهر الحسية

تنقل حرفياً (تنسخ) transcripe، عن طريق المستحلب الفوتوغرافى وبطريقة هائلة، حتى لو كانت هناك رابطة سببية مع الظواهر الحقيقية، فإن الصور المنقوشة المتكونة يمكن اعتبارها صوراً اعتباطية تماماً فيما يتعلق بهذه الظواهر. وبديهى أنه توجد درجات متفاوتة، حيث إن **كل صورة تولد من سلسلة من النسخات المتعاقبة** successive transcriptions.

II - المضمون الإخبارى للعلامة الأيقونية

يمكن ملاحظة أن العلامة الأيقونية تجسِّد فى **مادة** مختلفة **الشكل** ذاته باعتباره المعلومة المدركة. أى أن العلامة الأيقونية القائمة على ذات العمل تسمح بالتنبؤ ببنية مشتركة بين ظاهرتين مختلفتين (بنفس الطريقة التى يمكن أن يشبه بها نظام للأوضاع والاختلافات فى لغة نظاماً للأوضاع والاختلافات فى رابطة قرابة). ودعونا نجعل هذه النقطة إحدى نقاط انطلاقنا أيضاً. ولكن الدراسة التفصيلية لنموذج بنائى تعتبر وبدقة دراسة تفصيلية لشفرة. فالبنية لا تتضمن وجوداً خاصاً بها (أو على الأقل أنا لا أتفق مع أولئك الذى يقولون إنها كذلك) لكنها تتشكل من خلال فعل خاص باختراع نظرى، ومن خلال خيار للأعراف الفعالة.

هذه الأعراف ترتكز إلى نظم للاختيارات والتقابلات. والهيكل البنائى الذى يظهر على نحو سحرى فى شيئين مختلفين لا يعتبر فجأة مشكلة تشابه قياسى يتحدى التحليل : إذ يمكن معالجته بمصطلحات **الخيارات الثنائية**(٧).

وكما قال بارت فى كتابه " عناصر السيميولوجيا " Elements of Semiology، فالقياسىّ والرقمى (أو الثنائى) يلتقيان داخل النظام ذاته. ولكن هذا الالتقاء سوف يميل إلى توليد دائرة، مؤسسة على الميل المزدوج إلى تطبيع غير المعلَّل وإضفاء الطابع الثقافى على المعلَّل. لأن الظواهر الطبيعية إلى أبعد حد، والقياسية بوضوح فى علاقاتها، مثل الإدراك، يمكن أن تختزل فى الوقت الحاضر إلى عمليات رقمية،

الأشكال يمكن إيجازها فى المخ وفق اختيارات بديلة. وتعلمنا هذا **البنيوية الوراثية** genetic **لبياچيه**، كما تفعل نظريات فسيولوچيا الأعصاب المبنية على أساس السيناريوهات السيبرنطيقية (= سيناريوهات علم التحكم).

وهكذا فإننا نستطيع قول إن كل شىء يظهر لنا فى صور يظل – كشىءٍ – قياسيًا، متواصلاً، غير ملموسٍ، ومعللاً، وطبيعيًا ومن ثم "لا عقلانى"، مجرد شىء ما، وبحالتنا المعرفية الحالية وقدراتنا العملية **لم ننجح بعد فى اختزاله** إلى المنفصل، الرقمى، والمتمايز تمامًا. وفيما يتعلق بالظاهرة الملغزة للصورة التى " تشبه "، فقد يكون كافيًا فى هذه المرحلة أن تميز عمليات التشفير المحجوبة فى آليّات الإدراك ذاتها. وإذا كان يوجد تشفير على هذا الأساس، فحينئذ يوجد كل المبرر الإضافى لاكتساب التركيبات syntagms[٨] ذات القيمة الأسلوبية، على مستوى المجموعات التركيبية الأكبر والأعراف الأيقونية.

لاشك فى أن الشفرات الأيقونية هى شفرات أضعف، ومؤقّتة بدرجة أكبر، ومقيّدة بمجموعات محدودة أو بخيارات شخص واحد، بما أنها ليست شفرات قوية مثل شفرات اللغة اللفظية ؛ وتسود فيها التنويعات الاختيارية، ويمكن أن تخضع مثل السمات العروضية (وأعنى بذلك التنغيمات التى تضيف معانى محددة، على المستوى الصوتى، إلى التمفصلات الصوتية) لإضفاء طابع العرف.

ولاشك أيضًا فى أنه من الصعب أن نفصلِ بوضوح علامة أيقونية إلى عناصرها الخاصة بالتمفصل الأولى. فعلامة أيقونية ما، كما قيل من قبل، هى تقريبًا ودائمًا دال أو علامة seme[٩] أى شىء ما لا يتوافق مع الكلمة فى اللغة اللفظية، لكنه يظل وحدة نطق (وحدة كلامية) Utterance . إن صورة حصان لا تعنى "حصانًا" بل تعنى كحد أدنى "حصانًا أبيض يقف هنا فى صورة جانبية". وقد أوضحت مدرسة مارتينيه Martinet (وأنا أشير على الأخص إلى آخر أبحاث لويس بريتو Luis Prieto) أن الشفرات التى تضفى طابع العرف على الدوال ليست من جانب آخر قابلة للتقسيم إلى وحدات تمفصلية articulatory صغرى. وبالتالى توجد الشفرات بتمفصل واحد فقط،

وهو إما التمفصل الأول أو التمفصل الثانى (وسوف نعود إلى هذه النقطة فى الجزء الثالث من البحث). وقد يكون كافيًا، إذن، فى بحث سيميولوچى أن نفهرس الدوال المصطلح عليها، وبعدئذ نفك شفرتها عند ذلك المستوى. والآن فإن كل ما عرف من قبل يمكنّنا من استنتاج جدول بالتمفصلات الممكنة والقابلة للتمييز بطريقة تحليلية إلى حد كبير، إن لم يكن لسبب آخر غير الإشارة إلى اتجاهات الاختبار التالى(١٠).

III - تلخيص الشفرات

١ - شفرات الإدراك : Perceptive codes

تدرس داخل نطاق علم نفس الإدراك. وهى تؤسس شروط الإدراك الفعال.

٢ - شفرات التمييز : Codes of recognition

هذه الشفرات تنشئ كتلاً من شروط الإدراك فى الدوال- semes التى تعتبر كتلاً للمدلولات (مثلاً : الخطوط السوداء فوق سترة بيضاء)- ووفقًا لها نميِّز الأشياء أو نتذكر الأشياء المدركة حسيًا. وهذه الأشياء تُصنَّف غالبًا بالرجوع إلى الكتل. وتدرس الشفرات هذه داخل نطاق علم نفس الذكاء، والذاكرة، أو جهاز التعلم، أو من جديد داخل نطاق الأنثروبولوچيا الثقافية (انظر: مناهج تصنيف الحضارات البدائية).

٣ - شفرات الإرسال : Codes of transmission

هذه الشفرات تنشئ الشروط الحاسمة فى إدراك الصور- البقع فى صورة فوتوغرافية فى جريدة مثلاً، أو الخطوط التى تشكل صورة تليفزيون - ويمكن تحليل هذه الشفرات بواسطة مناهج فيزياء نظرية الإعلام. وهى تثبت كيف يُنقل إحساس ما، لا إدراك حسى موجود من قبل. وفى تحديد نسيج صورة ما تخرق التأهل الجمالى للرسالة، ومن ثم تنشئ شفرات نغمية، وشفرات ذوق، وشفرات أسلوبية، وشفرات لا وعى.

٤ – الشفرات النغمية : Tonal codes

هذا هو الاسم الذى نطلقه على (i) نظم التنوعات الاختيارية التى اكتسبت طابع العرف من قبل – السمات العروضية التى تتضمن معنى بواسطة التنغيمات الخاصة للعلامة (مثل " شدة "، " توتّر ".. إلخ)؛ (ii) النظم الحقيقية للتضمينات (ظلال المعانى، الدلالات المصاحبة) connotations المؤسلبة من قبل (مثل " المهذَّب " أو " المعبِّر "). وهذه النظم ذات أعراف تُصاحب العناصر المجردة للعلامات الأيقونية كرسالة إضافية أو تكميلية.

٥ – الشفرات الأيقونية : Iconic codes

هذه الشفرات تُبنى عادة على العناصر القابلة للإدراك الحسى أو العقلى المتحققة طبقًا لشفرات الإرسال. وهى تتمفصل فى:

(أ) الصور : figures هذه شروط إدراك (مثل علاقة الموضوع والخلفية، والتباينات الضوئية، والقيم الهندسية) تترجم إلى علامات منقوشة طبقًا لقواعد الشفرة. وهذه الصور لا نهائية من حيث العدد، كما أنها ليست منفصلة دائمًا. ولهذا السبب يبدو التمفصل الثانى للشفرة الأيقونية كسلسلة متصلة من الاحتمالات ينشأ منها الكثير من الرسائل المستقلة، التى يمكن فك شفرتها داخل السياق، لكنها غير قابلة للاختزال إلى شفرة محددة. والواقع أن الشفرة ليست قابلة للتمييز بعد، ولكن هذا لا يعنى أنها غائبة. ونحن على الأقل نعرف هذا : إذا بدَّلنا العلاقة بين الصور إلى ما بعد حد معين، فإن شروط الإدراك لا يمكن تحديدها بعد ذلك.

(ب) العلامات : signs

هذه العلامات تشير بالتحديد إلى (i) دوال التمييز (الأنف، العين، السماء، السحب) بوسيلة منقوشة عرفية ؛ أو (ii) نماذج مجردة "، رموز، رسوم تخطيطية مفاهيمية للشىء (الشمس كدائرة ذات خطوط شعاعية). ويصعب غالبًا تحليلها داخل نطاق دال، نظرًا لأنها تبدو وبوضوح كشىء غير منفصل، وكجزء من سلسلة متصلة منقوشة. وهى قابل للإدراك فقط فى سياق الدال.

(جـ) الدوال : semes

وهذه الشفرات تعرف عمومًا على أنها "صور" أو "علامات أيقونية" (إنسان، حصان .. إلخ). والحقيقة أنها تصوغ جملة أيقونية معقدة (من نوع "هذا حصان يقف فى صور جانبية" أو على الأقل "هنا حصان"). وهى الأكثر بساطة فى فهرستها، والشفرة الأيقونية تعمل غالبًا على مستواها فقط. ونظرًا لأنه داخل نطاق سياقها يمكن تمييز العلامات الأيقونية، فإنها تحتل مكانة العوامل الأساسية فى تواصل هذه العلامات، وتجاورها الواحدة تجاه الأخرى. ولهذا ينبغى النظر إلى الدوال - فيما يتعلق بأن العلامات تسمح بالتماثل - على أنها تفرُّد لغوى idiolect.

والشفرات الأيقونية تتبدل بسهولة داخل النموذج الثقافى ذاته، أو حتى داخل العمل الفنى ذاته. وهنا تشير العلامات البصرية بالتحديد إلى الموضوع الأمامى، وتمفصل شروط الإدراك فى صور؛ فى حين تُختزل صور الخلفية إلى الدوال الشاملة تمامًا والخاصة بالتمييز، تاركة باقى الصور فى الظل. (وبهذا المعنى فإن صور الخلفية فى لوحة زيتية قديمة، التى تُعزل وتُضخَّم، تميل إلى تشبه صور بعض اللوحات الزيتية الحديثة، يتحرك فن التصوير المعاصر أكثر فأكثر بعيدًا عن الإنتاج البسيط لشروط الإدراك، وينتج فقط بعض دوال التمييز).

٦ - الشفرات التصويرية (أو التخطيطية) : Iconographic codes

هذه الشفرات تُرقى "مدلولات" الشفرات الأيقونية إلى "دوال"، لكى تتضمن معنى الدوال الأكثر تعقيدًا والمضفى عليها طابعًا ثقافيًا (ليس "الإنسان" و"الحصان" بل "الملك" وبيجاسوس " Pegasus الفرس الأعظم" أو "حمار بلعم" = نسبة إلى بلعم وهو نبى قديم من أنبياء العهد الجديد، يلومه حماره كما يلومه ملاك الرب وهو فى طريقه لمقابلة أحد أعداء إسرائيل - م). ونظرًا لأنها مبنية على أساس الدوال الشاملة تمامًا والخاصة بالتمييز فإنها يمكن أن تدرك من خلال التنوعات الأيقونية. وهى تحدث أشكالاً تركيبية معقدة جدًا ومع ذلك يمكن إدراكها وتصنيفها على الفور، مثل "الميلاد"، "العدالة الشاملة" و"الفرسان الأربعة لسفر الرؤيا".

٧ – شفرات الذوق والإحساس : Codes of taste and sensibility

هذه الشفرات تؤسس (بتنوع هائل) التضمينات (ظلال المعانى) التى تحفزها دوال الشفرات السابقة عليها. فمعبد إغريقى يتضمن "جمالاً متناغمًا " علاوة على "مثال إغريقى" و"عراقة". وعلم يرفرف فى الريح يتضمن "الوطنية" أو "الحرب" – وكل التضمينات تعتمد على الحالة. وبالتالى فإن ممثلة من نوعٍ ما، وفى مرحلة تاريخية، تتضمن معنى "الرشاقة والجمال"، فى حين أنها تبدو فى مرحلة أخرى "سخيفة". وواقع أن التفاعلات الحسية الفورية (مثل الاستجابة للحافز الجنسى) مركبة فوق عملية التواصل هذه لا يثبت أن التفاعل طبيعى بدلاً من أن يكون ثقافيًا: إن العرف هو ما يجعل نمطًا جسديًا ما مرغوبا بدرجة أكبر من نمط آخر. وثمة أمثلة أخرى على تشفير الذوق: إن أيقونة لرجل بغمامة سوداء فوق عين واحدة تتضمن معنى "القرصان" داخل نطاق الشفرة الأيقونية، تفيد بالتضمين من خلال التراكيب "رجل من العالم" وتتضمن أيقونة أخرى معنى "الرجل الشرير" وهلم جرا.

٨ – الشفرات البلاغية : Rhetorical codes

هذه الشفرات وليدة إضفاء طابع العرف، وهى مع ذلك حلول أيقونية غير موصوفة، يستوعبها بعدئذ المجتمع لتصبح نماذج أو معايير للتواصل. وهى مثل الشفرات البلاغية عمومًا يمكن تقسيمها إلى : صور بصرية بلاغية، ومقدمات **premises** بصرية بلاغية، وبراهين بصرية بلاغية.

(أ) الصور البصرية البلاغية : Visual rhetorical figures

وهذه الصور يمكن اختزالها إلى أشكال لفظية متصورَّة. ونحن نجد أمثلة لها فى الاستعارة، والكتابة ونفى الضد، والمبالغة.. إلخ.

(ب) المقدمات البصرية البلاغية:

هذه المقدمات هى دوال أيقونية تحمل تضمينات عاطفية خاصة أو تضمينات ذوق. وعلى سبيل المثال: صورة رجل يمشى على مرمى البصر على امتداد طريق

تصطف على جانبيه أشجار بلا نهاية، وهى صورة تتضمن معنى "الوحدة"، وصورة رجل وامرأة ينظران بحب إلى طفل، وهى الصورة التى تتضمن معنى "الأسرة" طبقًا لشفرة أيقونية، وتصبح المقدمة المنطقية لحجة الحكم التالى: "إن أسرة لطيفة سعيدة شىء جدير بالإعجاب والتقدير".

(جـ) البراهين البصرية البلاغية : Visual rhetorical arguments

هذه ترابطات (وصلات) تركيبية syntagmatic concatenations حقيقية مصطبغة بقدرة جدالية. ويتصادف أن نجدها فى سياق التوليف السينمائى حيث ينقل التعاقب التضاد بين الأطر المختلفة تأكيدات معقدة ومحددة. مثلاً : «الشخصية 'س' تصل إلى مسرح الجريمة وتنظر إلى الجثة على نحو يبعث على الشك - فهى إما أن تكون الطرف المذنب، أو على الأقل شخص ما استماله القاتل».

٩ـ الشفرات الأسلوبية : Stylistic codes

هذه الشفرات حلول أصلية نهاية، إما مشفرة بالبلاغة أو متحققة فى أى وقت. وهى تتضمن نموذجًا للنجاح الأسلوبى، وعلامة على "مؤلف" (مثلاً: بالنسبة لنهاية فيلم : " الرجل الذى يمشى مبتعداً على امتداد طريق حتى يصبح نقطة فحسب فى مدى البصر - شابلن ") أو التحقق النموذجى لموقف عاطفى (مثلاً : " امرأة ذات مظهر شهوانى تلتصق بالستائر الناعمة فى حجرة انتظار- شبق العصر الجميل")، أو التحقق النموذجىّ لمثل أعلى جمالى، ومثل أعلى تقنىّ - أسلوبىّ.. إلخ.

١٠ - شفرات اللاوعى : Codes of the unconscious

هذه الشفرات تبنى الأشكال المحددة، وهى إما أيقونية أو تصويرية (و/ أو تخطيطية) أو أسلوبية أو بلاغية. وبالعرف يفهم أنها قادرة على السماح بتطابقات أو إسقاطات معينة، فيما يتعلق بتفاعلات حفز، محددة، وفيما يتعلق بمواقف تعبير سيكولوچية. وهى تستخدم على الأخص فى وسائط مقنعة.

الجزء الثانى : نقد مفهوم الفعل

فى مقالاته الخاصة بسيميولوچيا السينما مثل مقال " لغة الفعل المكتوبة " ينجز بيير باولو بازولينى أربعة أعمال مثيرة للانتباه :

(١) يؤكد بالدليل على إمكانية تشفير " لغة " (سوف نسميها شفرة) خاصة بالسينما، وعلى أن السينما ليست فقط فى عمومها تقنية سمعية- بصرية، وأن هذا التشفير لا يتعين بالضرورة أن يتبع نموذج التمفصل الثنائى الخاص باللغة اللفظية؛ (٢) يؤكد على أنه مثلما تدون السينما فقط لغة موجودة من قبل، وهى لغة الفعل، فإن سيميولوچيته عن السينما يمكن التفكير فيها، قبل كل شىء، كسيميولوچيا واقع؛ (٣) يسعى لكى يمفصل لغة السينما فى وحدات لغوية صغرى، يعرِّفها كوحدات معقدة تمامًا للمعنى تتوافق مع الإطارات frames، ويمفصلها أيضًا فى وحدات سينمائية صغرى cinemes، هى تلك الأشياء والأفعال ذاتها فى الواقع. وهذه الوحدات السينمائية الصغرى تحمل معناها الخاص (الطبيعى، وليس العرفى) وتمتلك عناصر التمفصل الثانى، ومع ذلك فهى منفصلة ومحدودة، مثلما تكون أشكال الأشياء التى نلاقيها فى الحياة اليومية؛ (٤) وعلى أساس هذه " اللغة " يقوم بدراسة تمهيدية لقواعد، وبلاغة، وأسلوبية a stylistics، قابلة جميعها للاختزال إلى قوانين عملية؛ وهذه تعمل، وعلى نحو ابتكارى تقريبًا، كشفرات انطلاق لتوسيع الخطاب السينمائى. وهكذا، فى حين تبدو لى النقطتين (١) و(٤) مقبولتين، فإننى أرغب فى تفنيد النقطة (٢) فورًا والآن. أما بالنسبة للنقطة (٣) فسوف أسجل بعض الملاحظات المخصصة للتصحيح والدمج، وللمساعدة فى إبقاء البحث على الطريق الصحيح، وآمل أن تُقبَل ملاحظاتى بهذه الروح.

I - نقد النقطة رقم (٢) قول إن الفعل لغة هو سيميولوچيًا أمر باعث على الاهتمام، لكن بازولينى يستخدم مصطلح " فعل " هنا بمعنيين. فحين يقول إن البقايا اللغوية لإنسان ما قبل التاريخ هى تكيفات واقع استقرت بواسطة أفعال كاملة،

فإنه يقصد الأفعال بوصفها عملية مادية تَمنح أصلاً لـ الشيء – العلامات. وانا أدرك هذه الأفعال فى حد ذاتها، لكن ليس لأنها أفعال (حتى لو كان أثر فعل يمكن تمييزه فيها، كما فى كل فعل تواصل). وهذه العلامات هى ذاتها التى يتحدث عنها ليقى شتراوس حين يفسر أوانى مجتمع باعتبارها عناصر لنظام تواصل (يشكل الثقافة بكل تعقيدها). ومع ذلك فهذا النموذج من التواصل لا علاقة له بالنظر إلى الفعل على أنه إيماء ذو معنى، وهو ما يهتم به بازولينى حين يشير إلى لغة خاصة بالسينما. دعونا إذن ننتقل إلى المعنى الثانى للفعل : إننى أحرك عينى، وأرفع ذراعى، وأموضع جسدى، وأضحك، وأرقص، وأجهِّز قبضتّى، وكل هذه الأفعال تعتبر فى الوقت ذاته أفعال تواصل – فأنا أقول شيئًا ما من خلالها لأناس آخرين، أو ينقل آخرون شيئًا ما من خلالها لى[١١].

ولكن هذا الإيماء ليس " الطبيعة" (ومن ثم ليس "الواقع" بمعنى الطبيعة، واللاعقلانية، وما قبل الثقافة) : **إنه عرف وثقافة**. وسيميولوچيا لغة الفعل هذه موجودة من قبل – وتسمى " الكينيسيكا " kinesics أو " علم الإيماءات " (يفضل البعض ترجمتها " علم الحركة " – م). وإن كان كفرع معرفى فى طور التكوين، وما يزال مرتبطًا بعلم الـ proxemics (وهو الذى يدرس أوضاع البشر فى بيئاتهم المختلفة، والفجوة بين المتحدثين)، والكينيسيكا بسبيلها إلى تشفير إيماءات الإنسان كوحدات للمعنى قابلة للتنظيم داخل نسق. وكما يقول بتنجر ولى سميث: Pittinger, Lee Smith "الإيماءات وحركات الجسد ليستا غريزتين فى طبيعة الإنسان، لكنهما نظامان للسلوك القابل للتعلم، الذى يختلف كثيراً من ثقافة إلى أخرى". (وهو تعبير لا يحمل مفاجأة لقراء مقال موس Mauss الرائع عن وظائف الجسد) ؛ كما قام راى بيرد هويستيل Ray Birdwhistell من قبل بدراسة موسعة لنظام تدوين عرفى للحركات الإيمائية، يميز بين الشفرات طبقًا للمناطق الخاضعة للبحث. وقد اختار إعطاء اسم "العلامة الإيمائية" Kine لأصغر أجزاء الحركة، الذى يمكن أن يُعزل وأن يحمل معنى مستقلاً، ويسمى فى هذه الحالة الوحدة الصرفية الإيمائية Kinemorph. انطلاقًا من هنا ما هى إلا خطوة للتوسع فى " نحو إيمائىّ " Kinesic Syntax، وهو ما سوف يسلط الضوء على وجود

وحدات تركيبية كبيرة قابلة للتشفير. وفى هذه النقطة هناك شىء واحد بالتحديد جدير بالملاحظة : حتى حين نفترض وجود عفوية حيوية، فإنها تكبت بالثقافة، والعرف والنظام، والشفرة، وبناء على ذلك ومع التوسع تكبت بالأيديولوچيا. والسيميولوچيا تلجأ إلى العمل هنا بأدواتها الخاصة، وتحول الطبيعة إلى المجتمع والثقافة. وإذا كان الـ proxemics (ونقترح ترجمة هذا المبحث العلمى "علم التقريب" بين البشر – م) قادراً على دراسة العلاقات العرفية ذات المعنى التى تنظم المسافة بين متحدِّثَيْن، وآليات قُبْلة، أو دراسة الجانب المطلوب لتحويل التلويح باليد من إيماءة لتعبير "مع السلامة" إلى إيماءة لتعبير " وداعًا " اليائس ، فحينئذ سوف نكتشف هنا أن كون الفعل the universe of action المنسوخ بالسينما موجود من قبل ككون للعلامات.

إن سيميولوچيا السينما لا يمكن أن تقتصر على نظرية خاصة بمصطلحات نسخ العفوية الطبيعية. والحقيقة إن سيميولوچيا السينما تستند بشدة إلى علم الإيماءات (الكينسيكا)، وداخل نطاق هذه الحدود تدرس إمكانيات النسخ الأيقونى، وتؤسس – إلى مدى ما – إيمائية مؤسلبة، تنتسب إلى السينما، وتتجاوز وتحور الشفرات الإيمائية الموجودة. وقد اضطرت السينما الصامتة إلى تضخيم علامات إيمائية عادية، فى حين أن أفلام أنطونيونى، وبديلاً عن ذلك، تخفف كثافتها، وفى كلتا الحالتين تضاف إيماءات مصطنعة، تولِّدها الضرورات الأسلوبية، إلى عادات الجماعة التى تستقبل الرسالة السينمائية، وتحوّر شفراتها الإيمائية. وهذه حجة جديرة بالاهتمام فيما يتعلق بسيميولوچيا للسينما، وفى دراسة تحولات الأشكال والإبدالات وحدود قابلية العلامة الإيمائية للتمييز. ولكن فى كل حالة نقع فى شرك دائرة محددة من الشفرات، ولا يبدو لنا الفيلم بعد ذلك كإعادة خلق إعجازية للواقع، بل كلغة تتحدث لغة موجودة من قبل، وتتفاعل اللغتان بواسطة نظم من الأعراف.

والآن فإن هذا الكلام الكثير يعتبر واضحًا بصورة مساوية. ويصبح الفحص السيميولوچى مهمًا على مستوى الوحدات الإيمائية، التى تبدو كعناصر للتواصل السينمائى فحسب، حيث لا يمكن تحليل تلك العناصر إلى مدى أبعد.

II – نقد النقطة (٣). يؤكد بازولينى أن لغة السينما تشمل تمفصلها الثنائى الخاص، حتى وإن كان هذا لا يتوافق مع التمفصل الثنائى للغة اللفظية. وفى هذا السياق يقدم بعض المفاهيم التى ينبغى تحليلها :

(أ) الوحدات الصغرى للغة السينمائية هى الأشياء الحقيقية المختلفة التى تساعد على تشكيل إطار (صورة) ؛

(ب) هذه الوحدات الصغرى التى هى أشكال من الواقع سوف تسمّى وحدات سينمائية صغرى cinemes بالقياس إلى الوحدات الصوتية الصغرى.

(جـ) الوحدات السينمائية الصغرى التى تُضمُّ معًا فى وحدة أوسع، وهى الإطار (الكادر)، تتوافق مع الوحدة اللغوية الصغرى للغة اللفظية.

وهذه التأكيدات ينبغى تصحيحها على النحو التالى :

(أ) الأشياء الحقيقية المختلفة التى تشكل إطارًا هى تلك التى سميناها من قبل الدوال الأيقونية؛ وقد رأينا كيف أنها ليست عوامل حقيقية للمعنى المعلل مباشرة، لكنها نتائج لإضفاء طابع العرف. وحين نميز شيئًا، فهذا يعنى أننا ننسب " مدلولاً " ما (قائمًا على الشفرات الأيقونية) إلى شكل ما " دال ". وبإعطاء بازولينى وظيفة الدال لشىءٍ حقيقى مزعوم، فإنه لا يميز بوضوح (كما علق على ذلك فيتوريو سالتينى العام الماضى) بين العلامة، والدال، والمدلول، والمشار إليه. وإذا كان هناك شىء واحد لا تستطيع السيميولوچيا أن تتحمله فهو استبدال المشار إليه بالمدلول .

(ب) ومن ناحية ثانية، فهذه الوحدات الصغرى لا يمكن تعريفها بأنها معادلة للوحدات الصوتية الصغرى للغة اللفظية. وكما سنرى فى المعالجة التالية، فالوحدات الصوتية الصغرى هى عناصر تُحلّل إليها الوحدات اللغوية الصغرى (الوحدة اللغوية الصغرى تعتبر وحدة ذات معنى) ، **وهى لا تشكل أجزاء من المعنى المحلَّل**. بينما الوحدات السينمائية الصغرى عند بازولينى (صور الأشياء المختلفة القابلة للإدراك) تظل محتفظة بمعنى وحدتها الخاصة.

(جـ) تلك الوحدة الأوسع، وهى الإطار، ليست متوافقة مع الوحدة اللغوية الصغرى، بل تتوافق بالأحرى مع الوحدة الكلامية (كما قال ميتز من قبل). وكمثال : « هنا يوجد مدرس طويل القامة، أشقر ويُرى فى صورة جانبية، يرتدى نظارات ورداءً مخططًا، ويتحدث إلى عشرة تلاميذ، يجلسون كل اثنين معًا على مقاعد خشبية، متهالكة.. إلخ».

لماذا ننتقد مجموعة مصطلحات بازولينى ؟

لأنه إما أن شفرة ما يتعين أن تخضع لتحليل تمفصلاتها، أو لا. وإذا لم يكن الأمر كذلك، كما فى حالة ميتز، فيكفى قبول أن السينما تبدأ بضم وحدات غير قابلة للتحليل (مثل اللقطة - غير الثابتة، المتواصلة، المعللة، والمناظرة للواقع الذى تنسخه) وتبحث بعدئذ عن شفراتها على مستوى الوحدات التركيبية الكبيرة. ولكن إذا كان لابد من وجود " لغة " خاصة بالسينما (وأنا أؤمن أن مشروع بازلينى معقول) فحينئذ لابد أن تنطبق الدقة ذاتها على دراستها، كما يحدث فى تحليل الشفرات غير اللفظية الأخرى.

ولهذا قبل العودة إلى بعض القضايا السيميولوچيا الخاصة بالشفرة السينمائية، يجب أن أراجع عمل لويس بريتو فى التمفصلات المتعددة الأشكال للشفرات.

الجزء الثالث : تمفصلات الشفرة السينمائية

السؤال الأخير : هل من الممكن أن توجد شفرات مصحوبة بأكثر من تمفصلين ؟ دعونا ندرس المبدأ الاقتصادي الذى يضبط استخدام مفصلين فى لغة ما : إن عدداً صغيراً من الوحدات (الصور) ليس له معنى فى حد ذاته، بل له قيمة تفاضلية فقط، وبضم ذلك العدد الصغير من الوحدات معاً فإنه يشكل عدداً كبيراً من الوحدات ذات المعنى (العلامات).

ما هو القصد إذن من وجود تمفصل ثالث ؟ بالنسبة لى، قد يكون هذا التمفصل مفيداً فى تأسيس نوع من " المعنى الخيالى " hypersignificane وأنا أستخدم هذا المصطلح بالقياس إلى "مكان خيالى" hyperspace، الذى يحدد شيئا ما وراء نطاق الهندسة الإقليدية) في ربط علامة بعلامة. وفى تلك الحالة فإن العلامات التى تكوِّن المعنى الخيالى قد لا تتضمن وجوداً جزئيًا، لكنها قد تحتوى على العلاقة ذاتها معه كصور للعلامات. وهكذا فإنه فى شفرة ذات تمفصل ثلاثى قد توجد : ١- صور Figures – يتضام كل منها مع الآخر فى علامات، دون أن يشارك فى معناها؛ ٢- علامات signs – تترابط معًا فى آخر الأمر فى تركيبات syntagms؛ ٣- عناصر ' س' تنشأ من ترابط العلامات، ونكرر أن العلامات لا تشترك فى معنى العناصر. إن صورة ما تتخذ فى حد ذاتها شكل العلامة اللفظيـــــة " كلب " لا تشير بدقة إلى جزء من الكلب؛ ومن ثم، فإن علامة ما، فى حد ذاتها، توجد كجزء أساسىّ من العنصر " س " ذى المعنى الخيالى hypersighificant، قد لا تشير بشكل محدد إلى جزء من ما يشير إليه بشكل محدد العنصر ' س '.

والآن يمكن افتراض أن الشفرة السينمائية هى الشفرة الوحيدة التى تتسم **بتمفصل ثلاثى.**

دعونا نتأمل من جديد الإطار الذى أشار إليه بازولينى : مدرس يتحدث إلى تلاميذه فى فصل دراسى. ولندرسه على مستوى إحدى صوره الشبيهة بالظل photograms المعزولة آنيًا عن التدفق التعاقبى للصور المتحركة. وهكذا يكون لدينا تركيبٌ، يمكن أن نميِّز الأجزاء المكونة له كعلامات مترابطة معًا آنيًا؛ علامات مثل : "رجل طويل أشقر يقف هنا مرتديًا سترة خفيفة ... إلخ". ويمكن تحليلها فى آخر الأمر إلى علامات أيقونية : " أنف إنسان "، " عين "، " سطح مربع ".. إلخ؛ قابلة للإدراك فى سياق العلامة، وتتسم بأهمية محددة أو مضمرة. وفيما يتعلق بشفرة إدراك، فإن هذه العلامات يمكن تحليلها إلى مدى أبعد، إلى صور بصرية: " زوايا، تباينات ضوئية، منحنيات، علاقات موضوع – خلفية ".

ولنلاحظ أنه قد لا يكون من الضرورى أن يتعين تحليل الصورة المساحية الضوئية بهذه الطريقة لكى ندركها كعلامة متعارف عليها تقريبًا (إن سمات معينة تسمح لى بإدراك العلامة الأيقونية "مدرس مع تلاميذ" وتمييزها عن، مثلاً، "أب مع مجموعة أطفال"). ولكن هذا كما قلت من قبل لا يعنى أن التمفصل مفتقد، وليس بالأمر المهم كثيرًا أو قليلاً أن يحلل أو يرقَّم.

وإذا أردنا عمل رسم تخطيطى لهذا التمفصل الثنائى طبقًا للأعراف اللغوية الحالية، فمن الممكن أن نستفيد من محورين (المحور الإحلالى والمحور التركيبى) عند الزوايا اليمنى لكل منهما.

ولكننا حين ننتقل من الصورة شبه الظلية إلى الإطار (الكادر) ككل، فإن الشخصيات تقوم بإيماءات معينة : تولِّد الأيقونات علامات إيمائية (حركية)، عن طريق حركة تعاقبية، والعلامات الإيمائية تُرتَّب لتكوِّن وحدات صرفية إيمائية (حركية). وفيما عدا أن السينما أكثر تعقيدًا بقليل. والحقيقة أن الكينيسيكا (ولنتفق أخيرًا على اقتراح ترجمتها باسم "علم الحركات الإيمائية"– م) أثارت قضية ما إذا كانت العلامات الحركية الإيمائية kines، كوحدات إيمائية ذات معنى، (ومن ثم، إذا أحببتم، معادلة

للوحدات اللغوية الصغرى، وقابلة للتعريف كعلامات حركية إيمائية) يمكن تحليلها إلى صور حركية إيمائية، أى أجزاء من علامة حركية إيمائية لا تشترك فى معنى العلامة الحركية الإيمائية (بمعنى أن عدداً كبيراً من وحدات الحركة التى لا معنى لها

صور أيقونية مفترضة (يُستدل عليها

من شفرات الإدراك) تؤلِّف نموذجًا

تُختار منه وحدات لتشكل ...

↓

←

علامات ... دوال ... صور شبيهة

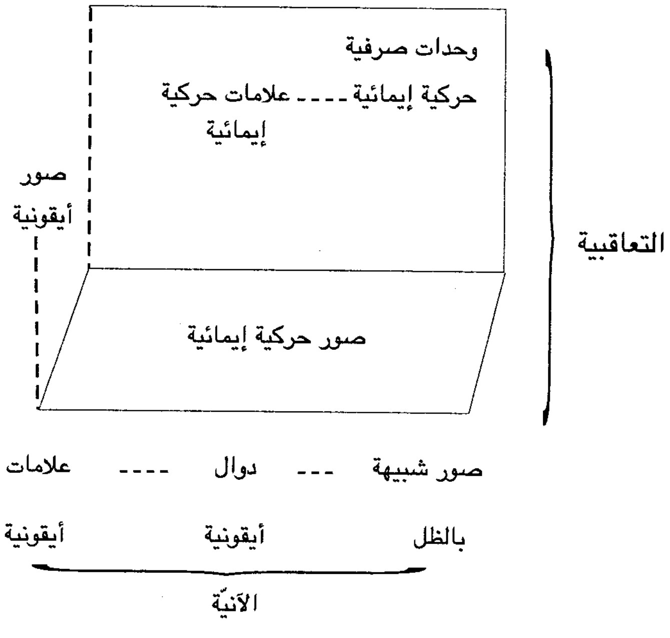
أيقونية أيقونية بالظل

(بالترابط)

يمكن أن تكون وحدات إيماء مختلفة ذات معنى). والآن فإن علم الحركات الإيمائية لديه صعوبة فى تحديد وحدات منفصلة خاصة بالزمن فى المجموعة المتكاملة الإيمائية. لكن آلة التصوير السينمائية ليست كذلك. فهى تحلل العلامات الحركية الإيمائية إلى عدد من الوحدات المنفصلة التى لا تعنى شيئًا فى حد ذاتها، لكنها تتضمن قيمة تفاضلية فيما يتعلق بوحدات منفصلة أخرى. وإذا قسمتُ مرة ثانية إيماءتين نموذجيتين رئيسيتين إلى عدد من الصور شبه ظلية (مثلاً، علامات " نعم " و" لا ")، فسوف أجد حالات متنوعة لا أستطيع أن أحددها كعلامات حركية إيمائية لـ " نعم " أو " لا ". والواقع إننى إذا أدرت رأسى إلى اليمين فهذا قد يكون إمَّا الصورة الخاصة بعلامة حركية إيمائية " نعم " متضامة مع العلامة الحركية الإيمائية الخاصة بـ" إيماء إلى شخص على يمينى" (ومعها قد تكون حالة الوحدة الصرفية الحركية الإيمائية : kinemorph إننى أقول نعم للشخص الواقع على يمينى)، أو الصورة الخاصة بعلامة حركية إيمائية " لا " متضامة مع العلامة الحركية الإيمائية الخاصة بـ" هز الرأس" (التى قد تتضمن ظلال معانٍ مختلفة، وفى هذه الحالة تشكل الوحدة الصرفية الحركية الإيمائية : " إننى أقول لا بهز رأسى".

وهكذا تمدنا آلة التصوير بصور حركية إيمائية لا معنى لها، يمكن عزلها داخل نطاق المجال الآنى للصورة شبه الظلية، ويمكن أن يترابط كل منها مع الآخر داخل علامات حركية إيمائية، تولد بدورها وحدات صرفية حركية إيمائية (أو علامات حركية إيمائية، وتركيبات شاملة تماماً يمكن أن يضاف الواحد منها إلى الآخر بلا قيود).

إذا أردت أن أمثل هذه الحالة برسم تخطيطى، فلن أستطيع الاستعانة بالمحاور ثنائية الأبعاد، بل قد اضطر إلى استخدام ثلاثة أبعاد. والواقع أن العلامات الأيقونية حين تتضام مع الدوال لتكون صوراً شبه ظلية (على امتداد خط متصل آنىّ) تولِّد على نحو متزامن نوعًا من مستوى عمق تعاقبى، يتألف من جزء من الحركة الكلية داخل الإطار. وهذه الحركات المستقلة تحدث، بواسطة الترابط التعاقبى، مستوى آخر، عند الزوايا اليمنى للمستوى الأول، يتركب من الوحدات الخاصة بالإيماءة ذات المعنى.



ما هى الغاية من أن أنسب هذا التمفصل الثلاثى إلى السينمائى ؟

إن التمفصلات تُدْخَل فى شفرة لنقل العدد الأقصى من العناصر القابلة للترابط. وهى تمثل حلاً اقتصادياً. والآن فى لحظة اختيار العناصر القابلة للترابط تُسلب بلا شك خصوبة الشفرة، وحين تُجدد إمكانيات الترابط يُعوِّض القليل منها فقط عن ذلك الغنى فى الأحداث التى توجد هناك لتنقل (اللغات الأكثر لدانه تكون دائمًا أفقر من الواقع الذى تصفه وإلا فقد لا يوجد تعدد معان). وبالتالى فإنها تغير اتجاهها حيث إنه حالما نعطى اسما لواقع، إما من خلال اللغة اللفظية أو من خلال الشفرة الهزيلة غير المتمفصلة الخاصة بالعصا البيضاء لرجل أعمى، فإننا نُفقر خبرتنا. ولكن هذا هو الثمن الذى يجب أن ندفعه لتوصيلها.

إن لغة الشعر، وهى التباس مصحوب بعلامات، تسعى لإجبار القارئ على أن يعوض افتقاده للثراء فى الرسالة، من خلال التجاور العنيف لعدة معان داخل النص الواحد.

والمتعوّدون مثلنا على الشفرات غير المتمفصلة، أو على أبعد تقدير على الشرفات المتمفصلة ثنائيًا، يصبح من المقلق بالنسبة لهم اكتشاف شفرة ذات ثلاثة تمفصلات (وبالتالى السماح بتوليد خبرة كبيرة جداً أكثر من أى شفرة أخرى). إننا نشعر بالأحرى كما شعر بطل الأرض المسطحة ذات البعدين حين اكتشف البعد الثالث...

هذا الشعور كان يمكن أن يراودنا من قبل لو أن علامة حركية إيمائية واحدة فقط تحققت فى إطار، ومع ذلك ففى الممارسة، وعن طريق التدفق التعاقبى للصور الشبيهة بالظل، يترابط عدد من الصور الحركية الإيمائية فى صورة واحدة شبيهة بالظل، ويترابط عبر الإطار كثير من العلامات فى تركيبات. والثروة السياقية لهذه الترابطات تجعل من السينما طريقة للتواصل أغنى من الكلام فى السينما، كما فى العلامة الأيقونية من قبل، لا تتبع المعانى المختلفة كل الآخر على امتداد المحور التركيبى بل تظهر بالتزامن، وتنتشر بواسطة التفاعل المتبادل شبكة واحدة من التضمينات (ظلال المعانى).

ينبغى إضافة أن طابع الواقع الذى يضفيه التمفصل البعدى الثلاثى تُكمله تمفصلات الصوت والكلام. ولكن هذه الاعتبارات لم تعد تتعلق بـ **الشفرة السينمائية**، بل بسيميولوجيا لـ **الرسالة الفيلمية**.

سوف يكون ما قلناه وافياً بالغرض إذا توقفنا عند التمفصل الثلاثى. وفى مجابهة لإضفاء طابع عرف أغنى بكثير جداً، ومن ثم لإضفاء شكل أبرع بكثير جداً من أى شىء آخر، نصدم فى الاعتقاد بأننا نقف أمام لغة تجدد لنا الواقع. وبالتالى تولد ميتافيزيقا السينما[١٤].

هوامش

(١) تقليدياً، تركزت القضايا الخاصة باللغة السينمائية حول خصيصة المونتاج وتوليف العلاقة بين اللقطات. وإيكو، كقادم جديد إلى سميولوچيا السينما، يبدأ باللقطة نفسها، وبالصورة الفوتوغرافية. وهو، إلى حد ما، ليس مهتماً بدرجة كبيرة جداً بتراكيب السينما - كيف ينقل فيلما ما معنى من خلال ترتيب الصور فى زمن معين- بقدر اهتمامه بالشروط الأولية لوضوح الصورة ذاتها. ومن ثم فإن الكثير مما يقول له علاقة وثيقة بسيكولوچيا الإدراك - التى تدرس إدراك المخططات البصرية - لا بعلم اللغة. والقراء الأنجلوساكسون لن يلاحظوا الصلات مع فكر كتاب مثل شيرى وجومبريتش. واتجاه إيكو هو اتجاه بعيد عن علم الجمال ونحو نظرية الإعلام.

(٢) أفكار بازولينى يمكن أن تجدها فى Pasolini on Pasolini، تحرير أوزوالد ستاك Oswald Stack لـ the Cinema One Series. وهو يحتوى أيضاً على ببليوجرافيا كاملة.

(٣) النص الإيطالى هنا غير كامل.

(٤) يعتقد إيكو أن كل التواصل البشرى مُشفر، وأن هذا شرط ضرورى للوضوح. واللغة اللفظية تقدم لنا نوع الشفرة الأكثر تعقيداً وصقلاً، بينما تكون وسائل أخرى للتواصل مبنية على نحو رَخْو وغير واضح المعالم إلى حد بعيد جداً. ونحن قادرون على فهم رسائل من مختلف الأنواع لأن لدينا عدداً من " نظم التوقع الفعالة " (هنا يبدو بوضوح تحيزه لسيكولوچيا الإدراك ونظرية الإعلام). وقد تعلمنا - باللاوعى غالبًا- عدداً من القواعد الخاصة بالإدراك، وهذه المعرفة المكتسبة تمكننا من القيام بافتراضات حول ما نرى. وقد نكون على خطأ من وقت لآخر ولكن، عموماً، يسود نوع من الاقتصاد الذهنى ونكون على حق. والأعمال الفنية، خصوصاً، تعتبر صعبة على الفهم لأنها، وبحكم التعريف، ملتبسة إلى حد بعيد.

(٥) يحاول إيكو ربط نوعين من النزعات العقلية - الإدراك والأيديولوچية- بالإشارة إلى أن التحيزات والمواقف يمكن اعتبارهما نظم توقعات، و" طرق تفكير متشكِّلة سلفًا "، نتدبر أمر اكتسابها ونشرها باللاوعى فى آرائنا وردود أفعالنا. ومع ذلك، فهو لا يمضى إلى مناقشة المسألة الخاصة بما يجعل هذه التوقعات صحيحة. ربما لأنه لا يريد أن يلزم نفسه بشكل ما من البراجماتية.

(٦) يصر إيكو على أن كل العلامات، بما فيها الصور - أى، ليست العلامات اللفظية فقط- اعتباطية وعرفية، ولهذا يتعين علينا أن نتعلم كيف نفسرها. وأنها ثقافية وليست طبيعية. ومع ذلك، فهو يسلم بأن النظر إلى صورة فوتوغرافية لحمار وحشىّ أقرب، من بعض الأوجه، للنظر إلى حمار وحشى حقيقى من سماع

أو قراءة كلمة " حمار وحشى ". وبرغم ذلك، يصرّ إيكو على أن ما ينبغى أن يركز عليه السيميولوچيُّ هو **الاختلاف** بين النظر إلى وفهم الصورة بوصفها مقابلة للشىء فى عالم الفعل.

(٧) يتبنى أيكو نزعة ازدواجية متطرفة. فهو يعتقد أن أداء المخ مثل كمبيوتر رقمى، يُفكك كل شىء متصل إلى سلسلة خيارات غير متصلة بديلة. وأن عملية الإدراك أشبه على الأصح بآلية مسح تليفزيونية. وهذا يطرح المسألة الخاصة بدقة الإدراك. ففى اللغة اللفظية يوجد ما يسميه مارتينيه " حافة أمان " بين الوحدات الصوتية المختلفة : فالوحدة الصوتية " p " تظلّ معزولة عن الوحدة الصوتية ، " b " ووضوح اللغة قد يبدأ فى الانهيار إذا وُجد عدد غير محدود من الأصوات التى تلفظ بلا وضوح تقريبًا. وهذا ليس صحيحًا بالنسبة للصور البصرية، بقدر ما يعرف كل إنسان من الذى يقدر قيمة أطلس ملون. فالألوان يمتزج كل منها بالآخر، ومن الصعوبة للغاية تحديد لون واحد كمقابل للون آخر. وتختلف درجة الدقة من فرد إلى آخر (قارن، مثلاً، بتذوق الشاى أو بتذوق النبيذ الذى يتطلّب النوع ذاته من المهارة مثل امتزاج الألوان). وما هو صحيح بخصوص الألوان صحيح أيضًا بخصوص النغمات، والخربشات.. إلخ. ولاتوجد حافة أمان. وبرغم ذلك، فنحن قادرون، ولأغراض عملية تمامًا، على معرفة الوقت من النظر إلى ساعة، ولكننا من ناحية ثانية غير قادرين على إدراك حركة عقارب الساعة : وإن كنا نستطيع تفسير الزاوية بين خطين بدقة كافية للحاق بقطارات.

(٨) يستعمل إيكو الصيغة الفرنسية Syntagm " كمقابل للصيغة الأمريكية " syntagma (التى تنسب إلى بلومفيلد Boomfield) والمصطلح يصف مفاهيم متشابهة، ويختلف بقدر اختلاف المدارس الفرنسية والأمريكية فى مقارباتهما.

(٩) يترجم إيكو مصطلح " Seme " الفرنسى (كما يستعمله بيسون Byssons، وبريتو Rrieto وآخرون) إلى مصطلح " " Sema الإيطالى. وقد تغير المفهوم بالتالى منذ صاغ بلومفيلد مصطلح " Sememe" الوحدة الدلالية الأساسية ".

(١٠) اللغة اللفظية لها تمفصلان : التمفصل الأول هو ذلك التمفصل الخاص بالوحدات الصوتية الصغرى phonemes، وكما أوضح هيلميسليف، فهذا التمفصل يمكن أن يتأسس بواسطة اختبار إبدال بسيط. ومن ثم إذا بدّلنا كلمة" " pig " خنزير " بكلمة " big " كبير" (لا مناص من استخدام الكلمتين الإنجليزيتين فى المثال المذكور لأن الكلمتين العربيتين المقابلتين لهما لا تساعدان على فهم المقصود من إبدال الوحدات الصوتية الصغرى – م) حصلنا على معنى مختلف؛ ومن ثم فإننا يمكن أن نحدد " p "، "b " كوحدتين صوتيتين صغرتين منفصلتين. التمفصل الثانى هو ذلك التمفصل الخاص بالوحدات الصرفية الصغرى ".morphemes" وهنا أيضًا، يمكننا تطبيق اختبار إبدال بسيط. فلو أننا بدلنا " " Full Speed " بـ") "half speed" (أى أقصى سرعة بسرعة متوسطة) فسوف نحصل أيضًا على معنى مختلف، ولكن على مستوى مختلف. وبالمثل فإننا نستطيع تغيير " "Full Speed" إلى "half speed" ، و "Full "back " إلى "half back" وبهذه الطريقة نحدد أربع وحدات صرفية صغرى منفصلة: " Full" ، " half"، " speed " و "back" . اللغة اللفظية، إذن، ذات تمفصلين. وطبقًا لإيكو، حين نبدأ فى دراسة الصور البصرية، نجد أننا محتاجون إلى افتراض ثلاثة تمفصلات، وثلاثة

مستويات قد يتأثر عندها المعنى. التمفصل الأول هو ذلك الخاص بـ " الصور". ويبدو أن إيكو يعنى به الطريقة التى نستطيع أن نميز بها لوحة زيتية تجريدية عن أخرى عن طريق تحديد التنوعات فى الألوان، وزوايا الخطوط.. إلخ، وأن هذه التنوعات ذات معنى، وأن تنوعًا شكليًا من هذا النوع ينظم بالضرورة تنوعًا دلاليًا مصاحبًا. التمفصل الثانى هو ذلك التمفصل الخاص بـ" علامات ". وهنا يبدو أن إيكو يقصد الطريقة التى ندرك بها خطأ أو شكلاً محددًا باعتبارهما يتضمنان شيئًا أو طائفة من الأشياء فى العالم الخارجى، وفى عالم الفعل، بوصفه العالم المشار إليه. وهكذا فإننا نميز جسمًا بيضاويًا به نقطة على أنه عين. التمفصل الثالث هو ذلك التمفصل الخاص بـ "الدوال". وهنا يقصد إيكو، متحدثًا بفظاظة، الطريقة التى تُبنى بها صورة كاملة من ترابط عناصر : عينان + أنف + فم = وجه. ولا يناقش إيكو ما إذا كان نوع ما من اختبار إبدال يمكن تطبيقه على كل هذه المستويات لكى تؤسَّس بثبات.

(١١) يثير إيكو هنا نقطة بالغة الأهمية. وهو تقدم جدير بالاعتبار، على امتداد المخطط السلوكى – التجريبى، أُحرز من قبل فى دراسة اللغة الخاصة بالإيماء، أو "الكينيسيكا" كما تعرف الآن. وهذه اللغة تركز على الإيماء فى الحياة اليومية العادية، وإن كانت بعض الدراسات المتخصصة قد أُجريت، مثلاً، على إيماءات الرهبان اللاترَابيين (رهبان دير "لاترَاب" الممتنعين عن الكلام – م) وراقصى الباليه. ويتساءل إيكو عما إذا كان هناك نطاق محدد أو نظام للإيماءات يُطوّر فى السينما. وهو يشير إلى أسلوب المايم mime فى الأفلام الصامتة، ونحن قد ننجح فى دراسة الأسلوب الإيمائى فى أفلام الغرب، التى توحى بعدد من الأمثلة المدهشة، حيث طورت السينما لغتها الخاصة "الاصطناعية" المتعلقة بالإيماء.

(١٢) يلخص إيكو فى الجزء الثالث أعمال لويس بريتو (انظر أسفله) ويضع قائمة بنماذج مختلفة من الشفرات ذات التمفصلات المختلفة. وهو يهتم بكثير من اللغات الفرعية مثل وسائل التحذير البحرية، وإشارات المرور، وترقيم حجرات الفنادق، وأرقام التليفونات، وأخيرًا، وكأمثلة على الشفرات ذات التمفصلات القابلة للتحريك، الموسقى النغمية، وأوراق اللعب، والرتب العسكرية. وينهى حديثه بحذر :

" كل هذه البدائل تطرح ببساطة للإشارة إلى صعوبة محاول تأسيس مستويات لتمفصل الشفرات فى الفن التجريدى. والنقطة المهمة ليست نقطة خاصة بإجهاد المرء لنفسه لتحديد عدد ثابت من التمفصلات فى علاقات ثابتة. ومع ذلك، يمكن لعنصر ما أن يظهر فى التمفصل الأول أو الثانى – وهذا يعتمد تمامًا على كيفية دراسته". انظر:

Works by Luis Prieto: " Messages et signaux", P.U.F. 1966. "Principes de noologie", Mouton, The Hague, 1964.

(١٣) ينظر إيكو للإطار (الكادر) المستقل من فيلم كصورة، ذات ثلاثة تمفصلات – صورة أيقونية، علامة أيقونية، ودال أيقونى– وإلى التتابع الخاص بالإطارات على أنه يقدم البعد الجديد للإيماء، ربما بتمفصلاته الثلاثية الخاصة – الصورة الحركية الإيمائية، العلامة الحركية الإيمائية، الوحدة الصرفية الحركية الإيمائية. ومع ذلك، فعديد من الإيماءات قد يحدث فى وقت واحد، ولهذا فإن مشكلة التحليل هى بوضوح مشكلة معقدة إلى أقصى حد. علاوة على ذلك، وإن كان إيكو لم يثر هذه النقطة، فالإيماءات

ليست بالضرورة فعالة أو، على الأقل، قد تكون فعالة بطرق مختلفة تمامًا. وبالتالى، تكون غمزة عين، مثلاً، إيماءة بسيطة فعالة تحدث فى الوقت المناسب. ولكن ماذا تعنى " ابتسامة عريضة ثابتة " أو " نظرة شزر" ؟ إن شفة بوجارت العلوية الثابتة لها مغزى إيمائى محدد بدقة لأنها لا تتحرك على الإطلاق.

(١٤) يقارن إيكون فى مكان آخر الطريقة التى يصبح بها التواصل الرقمى تواصلاً قياسيًا- الطريقة التى يُضاف بها عدد من خيارات ثنائية صغرى إلى صورة متماسكة للعالم - طبقًا للوثبة الهيجلية الخاصة بالانتقال المفاجئ من الكم إلى الكيف. وهذه هى فى الواقع ميتافيزيقا السينما.

* * *

الأسلوب والقواعد والأفلام

بيل نيكولز

هذا المقال هو نتيجة للقراءة الدقيقة لكثير من النصوص التى يشملها هذا الكتاب، وهو يختلف فى الرأى جدياً مع كثير من المقدمات المنطقية لميتز، ووولين، وإيكو، ومحررى مجلة " كراسات السينما ". ويعتمد بشدة على كتابات جريجورى بيتسون Gregory Bateson (فى كتابه " خطوات نحو إيكولوچيا العقل " Steps to an Ecology of mind وأنتونى وايلدين Anthony Wilden فى كتابه "النظام والبنية : مقالات فى التواصل والتبادل" System and Structure: Essays in Communication and Exchange) حيث تُوسَّع دراسة نماذج لنظم التواصل لدرجة لا تعتمد فيها على النموذج المميّز الخاص بالطاقة اللغوية للغات اللفظية. ويحاول الجزء الثانى من المقال تطبيق بعض هذه المفاهيم على النقد السينمائى بتقديم تحليل بديل لفيلمى " عزيزتى كليمنتاين " و" مستر لنكولن الشاب "، وهما الفيلمان اللذان أشار إليهما أو ناقشهما عدد من الكتّاب البنيويين والسيميولوچيين. والمقال محاولة لاقتراح برنامج منظم لاتجاه جديد فى دراسة السينما بدرجة أقل من كونه محاولة لفتح مساحات جديدة فى فحص والاعتراض على بعض الافتراضات التى لا تزال غير مكشوفة فى مناظرة تطبيق علم اللغة البنيوى والسيميولوچيا على السينما. والمقال فى حد ذاته قد يصلح خاتمةً متواضعة لهذا الكتاب؛ ولكن أيضًا، وعلى نحو أكثر ملائمة، قد ينظر إليه كأحد الإسهامات الإضافية فى الجهد المتواصل والمشترك لجلب فهم مادى أوضح لسؤال بازان الحاكم " ما السينما؟ "

* * *

[أقدم شكرى الشخصىّ إلى سيو هوا بيه لما قدمته لى من مساعدة فى فهم تضمينات بعض الأفكار داخل نطاق وما وراء حدود التحليل السينمائى. وكثير من الحافز الأصلى لمواصلة هذا العمل جاء من السيمنارات فى جامعة كاليفورنيا بولاية لوس أنجيليس، التى شارك فيها رون أبرامسون، چاكوبا أطلاس، سيلڤيا هارڤى، بريان هندرسون، فرانك لاتوريتا، چوماك إنيرنى، چانى بلاس، إيلين ماكجارى، ألين سيلفر، وآبى وولوك].

دعونا نبدأ بشعار وبتوجه : " إن الفيلم أسلوبى قبل أن يكون قاعديًا ". وعواقب هذا الجزم المطلق هى ما أرغب فى بحثه. وفى الوقت المناسب ينبغى أن يصبح واضحًا أن كل الكتابات تقريبًا عن السينما ذات النكهة السيميولوچية والبنيوية، مؤسسة على تأكيدات غير صحيحة وعلى إبستمولوچيا زائفة، (المقصود هنا المبحث النقدى فى مبادئ العلوم وفى الأصول المنطقية لهذه المبادئ – م، عن المعجم الفلسفى، د. مراد وهبه الطبعة الثالثة، ١٩٧٩). حيث إن النموذج المميَّز لنظرية السينما لا يمكن أن يكون علم اللغة الخاص باللغة اللفظية، وحيث إن نقاد السينما الذين يُنبذون عادة، وعلى نحو ساخر، بسبب علم جمالهم الرومانسى وسياستهم المحافظة (مثل ڤ. ف بيركنز، وأندرو ساريس) قد يكونون فى وضع أفضل لتوفير الأدوات الضرورية لتطوير نظرية سينمائية ماركسية ونقد سينمائى ماركسىّ من أولئك اليساريين الصرحاء، الذين هم فى نهاية الأمر كتاب شكليون مهدوا الطريق للكثير جداً من المناظرات فى نظرية ونقد السينما.

الهدف النهائى للتوجه الذى بدأ هنا هو إحداث دمج بن فرويد وماركس– بين الذاتى والسياسى، بين " لغة اللاوعى" وبنية المجتمع– لربط التحليل البصرى/ الشكلى بالتحليل العلمى، والتحليل الأيديولوچى، ولكى نثبت، حقًا، أن الأخير يمكن ويجب أن يستمد من الأول **وليس** من النموذج المميَّز للغة اللفظية.

التحليل الشكلى البصرى، بدوره يتضمن عنصرين مكونين كبيرين – هما الأسلوب والسرد – وكلاهما يلائم إمكانية للتواصل للقياسىّ والرقمىّ[1]، ولنظم العلامات المعلّلة وغير المعللة، ولسيميولوچيا مفهومة على نطاق واسع، للسيميولوچيا كفرع من فروع علم اللغة[2]. ونحن لا نأمل فى تحقيق كفاية مفاهيمية باستناد نظرياتنا على المجموعة الأحدث من المقولات بدرجة أكبر من قدرتنا على أن نفسر حركة الكواكب بقول إنها تدور حول الأرض. إن الفيلم، من حيث الجوهر وعلى نحو غير قابل للاختزال، هو اندماج وسيطين أساسيين للتواصل (القياسى والرقمى) وبينما قد أغالى فى التأكيد على الأول للمساعدة على التوازن الصحيح، فإنهما لا يمكن أن ينفصلا أو يتعارضا – مثلما يتحد الهيدروچين والأكسچين لتكوين الماء – بدون إتلاف للمركب !

وقد زودنا جريجورى بيتسون بوصف لحالة شيزوفرينيا حادة، يمكن أن نتخذها نموذجًا للتفاعلات التى تشمل التواصل القياسى والرقمى داخل وحدة واحدة متعددة المستويات للتواصل.

نموذج بيتسون

ثمة شاب شفى بصورة مرضية تمامًا من حالة شيزوفرينيا حادة، وزارته أمه فى المستشفى. وكان مسرورًا لرؤيتها، ووضع ذراعه حول كتفيها باندفاع، وحينئذ، جفلت الأم. فسحب ذراعه وسألته: " هل لم تعد تحبنى" ؟ . واحمر وجهه خجلاً، فقالت له: " عزيزى، يجب ألا ترتبك بسهولة شديدة وألا تخاف من مشاعرك". وكان المريض قادرًا على المكوث معها بضع دقائق إضافية فقط، وأثناء تتبعه لرحيلها تهجَّم على أحد المعاونين، فوضع فى حوض الاستحمام[3].

لدينا الكثير، الذى سوف نقوله فيما بعد، عن هذه المقابلة، ولكن النقطة الأساسية التى ركز عليها بيتسون هى أن الشاب يفتقد أدوات الهروب من المأزق المزدوج الذى خلقه سياق تواصلى. والمأزق هو عدم القدرة على التمييز بين مستويات تواصلية،

أو نماذج منطقية (انظر بعده، والهامش ٣٧)، وعدم القدرة على التعامل مع المفارقات التى تولِّدها بوصفها دالة على الشيزوفرينيا. وهو ما يميّز أيضًا نظرية السينما الحديثة جداً. وليست هناك حاجة لاستنتاج القياس المنطقى، لأنه زائف بصورة واضحة، ومع ذلك فالمنظِّر السينمائى يتكسب أيضًا من حماقته : إنه يهرب من الرعب الذى يختبئ خلف الثوران المعرفى (الإبستمولوچى). والمنظرون السينمائيون يشاركون فى نشاط مجتمع يعلى من شأن التواصل الرقمى (لأهداف أيديولوچية إلى حد بعيد - وهى بالتحديد الاستغلال بكل أشكاله)، والحقيقة أن المثقفين يقومون فى أحوال كثيرة بمهمة كبار الكهنة فى عملية إعلاء الشأن هذه، حتى حين يُفترض أنهم يعارضون القيم الاجتماعية الحالية؛ إنهم يختارون كبح أخطاء نظريتهم فى المعرفة لا مطاردة أخطاء نظرية معرفة لا يعرفونها. وأحد أخطاء هذا الفشل فى فهم التواصل هو تحليلات مثالية (مقابل مادية - م)، تخطيطية (تُطرح أحيانًا كتواصل يصف تواصلاً = ميتا تواصل (meta-communication) ذات مظهر براق - نوع من الزخرفة اللونية الفكرية تلصق عليها منهاجية تحل محل الأداء[٤].

الشعار الذى بدأت به مستمد من مقال بيير باولو بازولينى، الذى يناقش فيه أن السينما تقع فى موقع أقرب إلى الشعر منه على النثر، وأنها يمكن فقط أن تُكره، وبشكل استبدادى، على نهج منطق النثر (القواعد)، وبطمس متعمد للسمات الأساسية غير المعللة بواسطة نموذج لغوى(٥). وأن الأساس الأداتى للسينما خاص بنموذج لا عقلانى، مثل الأحلام والذكريات (وظائف اللاوعى عند فرويد، العملية الأولية) بما أن هذا الأساس يكمن فى الصور. وأن الصور السينمائية مثل الأحلام تفتقد الصيغ الدالَّة على الزمن، وتؤثر بواسطة الاستعارة بدون كلمات الاستعارة (مثل كلمة " مثل ") كما تفتقد الكلمة " لا " التى تسمح لنا بخلق حدود التواصل الرقمى - كلاسيكيًا، تقابلات من نوع أ/ ليس أ. وعلاوة على ذلك، فالصور علامات معلَّلة دائمًا، تحتوى على علاقة تماثل مع المشار إليه (الذى حدد بازان الكثير منه) رغم أن بازولينى، مثل بعض

السيميولوچيين، وخاصة أومبرتو إيكو، يشدد على أن قراءة الصور لابد دائمًا من تعلمها(٦).

العلامات المعللة هنا لا تشبه علامات اللغة اللفظية، التى تتضمن أساسًا أداتيًا من النوع العقلى، الاعتباطى - وهى الوحدات الصوتية الصغرى. وفى حين أننا ندرك الفرق المحدد بين "pig"، "big" اعتباطيًا، والفرق غير المعلّل بين "p"، "b" وهذا هو فى الواقع اختبار الإبدال البالغ الأهمية عند اللغويين)، فإننا نميز بين صورة امرأة وصورة رجل بفروق غير اعتباطية، ومعللة، يحتوى المشار إليه على نظيرها - الصورة البصرية المتكونة على الشبكية أثناء الإدراك اليومى(٧).

ونتيجة لهذا، لا يمكن أن يوجد تمفصل ثنائى فى السينما : فالوحدات القياسية لشفرة اعتباطية غائبة. وبدلاً من الوحدات الاعتباطية (الوحدات الصوتية الصغرى للغة اللفظية) ذات الفجزات " الخالية من المعنى " (الضجيج) التى يمكن أن تزدوج لإنتاج وحدات من المرتبة الثانية (قائمة على ٢٦ حرفًا تنتج عددًا لا نهائيًا من الكلمات) مزودة بقواعد لضبط عملية ازدواج هذه الوحدات (الوحدات اللغوية الصغرى) لإنتاج مركبات لفظية، فإن السينما لا تحتوى على أبجدية للوحدات الصوتية الصغرى. ولا تتضمَّن قاموسًا للوحدات اللغوية الصغرى. وبدلاً من ذلك تملك استمرارًا للصور التى تُؤطَّر وتُرقم بفجوات (القطع، التداخل، الاختفاء، الظهور .. إلخ) وتتغير دائمًا، وذات وحدات لا حدود لها وذات تراكيب (أو، حسب مصطلحات إيكو، دوال) لا تخضع لقواعد أو لشفرة محدَّدة. إننا لا نستطيع بناء مشهد بلا قواعد مثلما نستطيع كتابة جملة بلا معنى - وربما يكون غير متعارف عليه ولكنه ليس بلا قواعد. ويحاول بازولينى إثبات أن صانع الأفلام على خلاف الكاتب :

" يتوجب عليه أولاً أن يستمد الصورة - العلامة من هيولىّ، ويجعلها محتملة وينظر إليها باعتبارها مصنَّفة فى قاموس لـ الصور- العلامات (الإيماءات، البيئة، الأحلام، الذاكرة) ؛ ثم يتوجب عليه بعدئذ أن ينجز العمل الفعلى للكاتب، أى أن يثرى

هذه الصورة – العلامة ذات الشكل الخارجى بتعبيره الذاتى. وبينما يعدّ عمل الكاتب اكتشافًا جماليًا، فإن عمل صانع الأفلام اكتشاف لغوى أولاً واكتشاف جمالى ثانيًا"(٨).

إن السينما يمكن فقط أن تكون متحدثة من خلال تفردّات لغوية idiolects (أى بخصائص لغوية تميز فيلًما عن آخر، وتختلف عن اللهجة – م). وميتز على حق؛ فلا يوجد لسان، بل ولا توجد طاقة لغوية أيضًا، بل توجد فقط أعراف(٩). إن طمس هذا التمييز الحاسم، والإصرار على وجود طاقة لغوية، والجدال بأنه توجد حقًا شفرات سينمائية(١٠) أو شفرة تخضع لعمليات لغوية وقيود قواعدية، كما فعل ميتز بوحدته التركيبية الكبيرة الخاصة ببنية السرد، يتطلب من المنظِّر أن يكتشف موضع الوحدات المنفصلة الاعتباطية باعتبارها أساس شفرته. وقد حاول ميتز أن يفعل هذا عن طريق الصورة، وتعامل معها كأساس أداتىّ قادر على تشكيل مستوى ذاتى الدلالة – وحدته التركيبية الكبيرة – ولكن فقط على حساب إنكار الطبيعة(١١) التعبيرية للصورة.

ينكر بازولينى أن تكون للتمفصلات علاقة بالسينما، ويحاول إيكو، كما سوف نرى، أن يكتشف موضعها داخل نطاق الصورة واللقطة المنفردة (صورة واحدة طوال الوقت). ويرغب ميتز فى اكتشافها وراء نطاق الصورة وفى بنية السرد. ويبدو فى بادئ الأمر أنه يستند إلى أساس راسخ. أليس المونتاچ طريقة واضحة للتمفصل، تفجر طاقة السينما على التعبير بلا حدود؟ أليس هو الأداة التى تسمح بإدخال علم اللغة البنيوى فى نظرية السينما لتطوير قواعد سينما وشرح السرد السينمائى؟ الإجابة قصيرة، وبسيطة ونهائية : مادام المونتاچ يؤثر فى انقطاع شريط الصورة المتحركة، فإن الوحدات، أو العلامات، المتشكلة على هذا النحو تكون اعتباطية **وبلا معنى**، على خلاف الأساس الأداتى للغة (الوحدات الصوتية الصغرى). ومن ثم فإن فعل الألغاز الوحيد الأعظم فى كل ما يتعلق بميتز يكمن حقًا فى دعواه بأن "السينما تتضمن رموزًا (علامات معلّلة حسب مصطلحاته) لا علامات (علامات اعتباطية)، وهذا حقيقى، ولكن **خاصية لسيميولوچيا السينما هى بالتحديد التى تسمح لهذه الرموز بأن تعمل كعلامات**"(١٢). (التشديد من عندى.) لماذا هى خاصية؟ لأن ميتز لابد أن يجعلها على

هذا النحو إذا كان يتهرب من فحص ادعاءاته الشخصية. فكلامه يبدو ذا معنى ولكنه فارغ فى واقع الأمر ويكشف عن تغير مفاجئ فى وجهة نظره يمكن الإصرار عليه فحسب، بما أن محاولة الإثبات قد تجبره على مواجهة عدم كفاءته النظرية وعلى مواجهة خطئه المعرفى (الإبستيمولوچى).

إن ميتز لا يستطيع الهرب مُعمقًا مأزقه. فحتى مقالاته المصحوبة بتمييزات مفيدة هى أيضًا مصممة لإخفاء ضعفه الأكثر خطورة. وفى مقاله المفيد عن ميترى، مثلاً، يؤيد ميتز تمامًا حركة " motion تيار المعنى" أو "الاستقراء الدلالى" الذى يكون فى اللامكان ("لا تحتويه أى صورة من الصور") ومع ذلك فهو فى كل مكان. لماذا يكون فى اللامكان؟ لأنه لو كان فى الصورة، فإن الصورة حينئذ قد لا تكون وبوضوح الأساس المحايد الذى يبحث عنه ميتز، وإن كانت تحتوى على معناها الخاص. (ويضرب ميتز مثالاً من فيلم غرب « ويسترن » : " تعرض علينا عربة سفر وبريد تمضى فى طريقها وبعدئذ تظهر مجموعة من الهنود (الحمر) أعلى منحدر صخرى شاهق، تراقب العربة فقط. ومع ذلك ففكرة الخطر والهجوم الوشيك، التى لا تحتويها أى صورة من الصور، تُنقل بوضوح إلى المشاهد من خلال ما أسماه بيلا بالاش " تيار المعنى " الذى يدور من خلال عناصر الفيلم، ويحول القياس الفوتوغرافى إلى سرد(١٣).

إن خطر الهنود (الحمر) لا ينشأ من إتير غير ملموس " يدور " عن طريق الصور أو يتسرب إليها من خلال القطع فيما بينها؛ بل إنه فى داخلها، فى التكوين والميزانسين، ولهذا من الواضح، أنه من الممكن تصوير المشهد بحيث نكتشف أن الهنود شخصيات لطيفة أو حتى شخصيات دفاعية. والفشل فى إدراك هذا قد يقول الكثير حول تنميطنا الخاص أو حتى حول تمييزنا العنصرى الخاص، ولكنه فى الحقيقة يقول القليل جداً حول كيفية توصيل المعنى فى السينما. وفقط بتعامله مع مستواه المحدد المعنى كقضية ومادة للتحليل، ومع ظل المعنى أو المعنى كشىء غامض متداول، يستطيع ميتز أن يخفى براعته فى الخداع، لا أن يفهم شريط الصور المتحركة بوصفه معلومات تُنقل بوسائل قياسية ورقمية. وكان يجب عليه أن يوضح الأولى لكى يجعل الثانية ذات وجود مادى ملموس.

ويحدد ميتز كذلك عدداً من التمييزات المفيدة فى مقاله " فروض منهاجية لتحليل الفيلم"، تصبح أدوات قوية ضد نمط الدال/ المدلول، المجزأ، مثلاً، فى تعريف وولين للموضوعات ذات الدلالة، بعيداً عن الأسلوب عند فورد وهوكس، وعلى مستوى المضمون فقط. ومع ذلك، فالفرض الأساسى لميتز هو أن المدلولات الخاصة بشأن "الاجتماعى" (التى يسميها البعض المضمون) توجد فقط فى الدوال السينمائية التى " تستخدم " فى السينما. وهو يسلم أيضًا بأنها قد توجد فى المستوى الثانى للدوال السينمائية – على المستوى التضمينى.

وفى حين أن المستوى المحدد المعنى للدوال السينمائية لا يُصعَّد بداهة إلى مستوى أسمى، فإنه عند ميتز لا يزال ينظر إليه على أنه مستوى أساسىّ لحد كبير. ومع ذلك فإن مدلولات تلك الدوال تكون محددة المعنى تماماً، وتثمر مغزى سرديًا وتحدد بصورة ملائمة بيئة مناسبة لمواهب ميتز الشكلية. وعلى سبيل المثال، فإن مدلول دوال المونتاج المتناوب alternating هو "التزامن"[١٥]. و"المشكلات البشرية" التى قد يشير إليها فيلم ما هى فقط مظهر على مستوى ظل المعنى، حين تصبح هذه العلامة وهى المونتاج المتعاقب الدال على مدلول " يقول لنا شيئًا ما عن أسلوب صانع الفيلم "[١٦]، " شيئًا ما " لا يلاحقه ميتز. فالأسلوب يظل حقيبة حلوى مستقلة يمكن أخذها أو تركها، وهو يتركها عادة.

ويصبح المقال، إذن، فى أساسه استراتيجية أخرى لترسيخ أولوية المعنى المحدد وعلم اللغة ونموذج اللغة اللفظية، على هيئة توضيح منهاجى معروض بتوسع. وتمييز المعنى المحدد/ ظل المعنى قد ينهار فوراً إذا أزال منه ميتز أساسه الحيادى الخاص بالصور المشابهة. " إن الشكل الخاص بالمعنى المحدد يُبنى " (أو " يُخترع "حسب تعبير بازولينى)، ولكن ما لا يقوله ميتز هو أنه لا يوجد، بناء على ذلك، معنى محدد بمعزل عن ظل المعنى ، حيث يكون التمييز فى السينما، وعلى خلاف حالة اللغة اللفظية، لا معنى له.

فى مقابل ميتز وأتباعه، يتناول أومبرتو إيكو الكثير من كتابات بازولينى بجدية تامة، ويحاول التفوق عليه بتدمير أسطورة النسخ الآلى العزيزة جداً عند ميتز، وبازان، وأيزنشتاين(١٧). وتشديد إيكو هو تشديد على الشفرات داخل نطاق العلامة الأيقونية، المجال الذى يعلق عليه ميتز بسرعة ويؤكد بازولينى إنه خاضع للأسلوب لا للتشفير، أو على الأقل غير خاضع للتشفير الشبيه بتشفير اللغة اللفظية. ويمضى إيكو إلى مدى أبعد ويحدد عشر شفرات ذات أثر فى الصورة، وجميعها يدمِّر الفكرة الساذجة الخاصة بالنسخ الآلى والعلاقة الوجودية (الأنطولوچية). فهذه الشفرات تمتد من شفرات الإدراك وشفرات التمييز إلى الشفرات التصويرية وشفرات الذوق الثقافى. وصيغتها الصحيحة ليست موجودة بالكامل فيما قرأت لإيكو ("البنية الغائبة" la Struttura Assente, Bompiano, Milano, 1968)(١٨) ولكن الإسهام الأساسى ربما يكمن فى تدميره للادعاء الخاص بـ" النسخ الآلى" والمعنى الشفاف للصورة لصالح نظام معنى مكتسب بالتعلم ومُشفر (من خلال المتعارف عليه تبدو هذه الكلمة هى الأكثر ملاءمة عندى) (١٩). ويثبت إيكو بصورة مقنعة أن الأدوات السيميولوچية وثيقة الصلة حقًا بالنظم غير اللغوية للتواصل : هذه الظواهر قد تُعامل " مثل لغة " (لكن ليست اللغة اللفظية، وهى نقطة لا يدركها إيكو تماماً).

والجدير بالاهتمام بصورة مساوية أن إيكو يقدم فكرة التمفصلات السينمائية على مستوى الصورة وليس بالأحرى على مستوى السرد. وهو، فى الواقع، يحاول أن يثبت أن الإدراك البصرى محكوم بشفرة رقمية مثل اللغة اللفظية. وفى رأيه أن **الصور** الأيقونية (الوحدات الصغرى للشفرة الأيقونية التى تؤثر فى النسيج، والتظليل، والتباين، والتصميم.. إلخ - وهى وحدات بدون معنى فى حد ذاتها، مثل الوحدات الصوتية الصغرى) تنضم لتشكل **علامات** أيقونية (وحدات صغرى للتمييز - عين، حذاء عالى الساق، شجرة.. إلخ). وهذه الصور وضمّها يمثلان التمفصلين الأول والثانى للشفرة السينمائية بطريقة مشابهة للوحدات الصوتية الصغرى والوحدات اللغوية الصغرى. ويمكن توظيفها لتطوير تعبيرات أكثر تعقيداً. وتندمج العلامات

الأيقونية معًا داخل نطاق إطار فيلمى - لتشكل دوالاً- مركب من عدة علامات قابلة للمقارنة بوحدة النطق[٢٠]. ومن ثم فإن اللقطة ليست كلمة؛ وهى على الأقل جملة.

ويمضى إيكو خطوة واحدة إضافية لكى يثبت وجود تمفصل ثلاثى. وهو يبدأ بالعلامات اليقونية التى تشكلت فى الأصل بواسطة الصور. ويتعامل مع هذا التمفصل الواحد باعتباره تمفصلين، تمفصل أول وتمفصل ثان، ويُدخِل تنظيمًا إضافيًا فى الشفرة السينمائية. وبقدرتها كوحدات أساسية للتمفصل الثالث تمثل العلامات **صورًا إيمائية حركية**. أى أنها وحدات أساسية للحركة بلا معنى فى حد ذاتها. وهى علامات منفصلة ولكنها علامات بلا معنى (مجزأة من مجموعة متكاملة إيمائية بمعدل ٢٤ صورة فى الثانية) : فصورة واحدة (فى إطار واحد) لرأس لا تقول لنا ما إذا كان يتحرك لأعلى أم لأسفل أم من جانب إلى آخر. وتنضم الصور الإيمائية الحركية معًا لا فى الإطار الخاص بهذا الزمن بل بين الإطارات، فى التدفق المؤقت للصورة **المتحركة** لتشكل **علامات إيمائية حركية**. وهذه العلامات الإيمائية الحركية تتضاعف داخل الإطار لتشكل وحدات صرفية إيمائية حركية أو دوال إيمائية حركية - وحدات نطق معقدة مكونة من عدد من الحركات، أو العلامات الإيمائية الحركية.

وبهذه الطريقة يجزئ الفيلم مجموعة متكاملة كبيرة - حياة فعلية، قياس، خبرة إدراكية - إلى وحدات منفصلة صغيرة خاصة باللغة المتمفصلة ثلاثيًا. وهذه اللغة أغنى بكثير جدًا من اللغات المتفصلة ثنائيًا التى تحدث " تأثير الواقع " ومن هذا الوهم تولد ميتافيزيقا السينما.

إن عمل إيكو على مستوى الصورة يبدو لى بالغ الأهمية. ولنلاحظ أن هذه التمفصلات يمكن أن تحدث جميعها داخل نطاق لقطة واحدة، ولا تحتاج بأية حال إلى مونتاج لبنائها .. ولنلاحظ أن المعنى المحدد وظل المعنى (التضمين) متزامنان، وأن التمييز يصبح بلا معنى، وأنه، فى الواقع، ليس موظفًا، ولنلاحظ أخيرًا أن التوالى التعاقبى لا يشكل بالدرجة الأولى سردًا. إن إيكو يعين موضع تمفصل ثالث هنا ليبين ثراء التواصل السينمائى. والثراء موجود بلا شك فى حين يظل وجود التمفصلات محل

بحث، وتشيرمحاولة إيكو مرة ثانية إلى الإفقار الذى لا يصدق والذى يُخضع ميتز السينما له لكى تحقق "توافقًا" مع نموذجه المتصور على نحو سيئ .

ما يظل موضع بحث، مع ذلك، هو جدال إيكو بأن كل التواصل بين البشر رقمى بطبيعته :

" ... الظواهر الطبيعية إلى أبعد حد، والقياسية بوضوح فى علاقاتها، ومنها الإدراك على سبيل المثال، يمكن أن تختزل فى الوقت الحاضر إلى عمليات رقمية... والهيكل البنائى الذى يظهر على نحو سحرى فى شيئين مختلفين لا يعتبر فجأة مشكلة تشابه قياسىّ يتحدى التحليل : إذ يمكن معالجته بمصطلحات الخيارات الثنائية"(٢١).

وأنا أوافق تمامًا على أنها لا تستعصى على التحليل، وعلى نحو يتعارض مع "الاتجاه العام المتداول" عند ميتز الذى يرغب فى إيماننا به، ولكن يتحتم أن أعارض بشدة فكرة أن القياسى يمكن اختزاله إلى الرقمى (انظر، مثلاً، كتاب System and Structure لـ Wilden الصفحات من ١٥٧ - ١٦١، الخاصة بالأداء الوظيفى للجهاز العصبى عند الإنسان). وبما أن هذا يشكل أساس التمفصل الثلاثى عند إيكو عن الشفرة السينمائية، فيتحتم أيضًا أن أعارض فكرة التمفصلات فى السينما. وبعض من أفضل الأدلة على أن عمليات مثل الإدراك لا تعتمد على الخيارات الثنائية نجده فى كتاب ج. ج. جبسون،"إدراك العالم البصرى" The Perception of the Visual World(٢٢). ففى مناقشة موسعة لإدراك العمق، والحركة، وميل وثبات الشكل يعترف جبسون بفائدة الإيماءات المدركة منذ زمن طويل مثل المنظور الخطِّى، والحجم المألوف، والتداخل.. إلخ (التى تشمل غالبًا خيارات ثنائية) لكنه يضيف وسيلة تعيين مؤثرة باستمرار وقياسية تمامًا : وهى درجات ميل العمق. ويحاول جبسون إثبات أنه طالما أن النقاط المتساوية البعد على سطح، تظهر أكثر تراصًا معًا على الشبكية مما تكون عليه فوق السطح، فإن هذا يؤسس درجة ميل ما تصف كثافة النسيج، التى توظف كإيماءة مناسبة لإدراك العمق. إن درجات الميل تعتبر خاصة مميزة للعمليات القياسية وهى غالبًا ما تحل محل

الشفـرات فى نقـل المعلومات. والعمق فى التصوير الزيتى لعصر النهضة، مثلاً، ربما لا يعزى إلى خطوط "متوازية" تتجمع عند نقطة التلاشى. لكنه قد يكون أثرًا جانبيًا يتعذر اجتنابه لعمليات حسابية تولد درجة ميل للنسيج تتناسب عناصرها الطويلة تناسبًا عكسيًا مع مربع المسافة.

يقبض بيتسـون على هذه الفكرة ويحافظ على تعزيزها فى مقاله "الأسلوب، والتناسق والمعلومات فى الفن البدائى" Style, Grace and Information in Primitive Art حين يشير إلى عمل للفنان أدالبرت إيمز Adalbert Ames ليبين أن "الصور البصرية المدركة بالمنطقة (٣ -) D من المخ - م) التى نصنفها من الأشياء التى نراها، تتكون بعمليات تشمل أفكارا رئيسية رياضية خاصة بالإدراك، ومن الاستخدام الذى نكون غير واعين به تمامًا"[٢٣]. ويواصل بيتسون مناقشة أن الأسلوب أيضًا " مرتبط بتلك المستويات من الذاكرة، حين تملك العملية الأولية السيطرة"، وحيث تعمل أيضًا وفق حسابات دقيقة "مشفرة ومنظمّة بطريقة مختلفة تمامًا عن حسابات اللغة"[٢٤]. الفن، عند بيتسون، هو حول صور اللاوعى وارتباطها برسائل الوعى. والخطاب اللفظى حول العلاقات، مثلاً "مصحوب عمومًا بعدد كبير من الإشارات الحركية التلقائية شبه الإرادية، التى توفر تعليقًا أكثر جدارة بالثقة على الرسالة اللفظية" (وبدرجة أكبر من الكلمات ذاتها، على نحو " أنا أحبك " مثلاً)[٢٥].

هذه النتائج البحثية، التى يدعمها آخرون واللافتة للنظر بتضميناتها مثل بحث بيتسون على البيئات الفصامية والنمذجة المنطقية فى التواصل تشير إلى وترسل تنبيهات من خلال المقدمات المنطقية عند إيكو. فالتمفصلات لا يمكن خلقها، لأنه لا توجد فجوات تشكل ضجة بالفعل (وإنما هراء دائمًا وفى كل مكان)، كما لا توجد علامات، تعتبر اعتباطية حقًا. وصور إيكو قد لا تكون ذات معنى جوهرى بل إنها لا يمكن أن تصنف : فلا توجد أبجدية للصور الأيقونية، لأنه لا توجد فروق مميزة بين ظلٍّ وآخر، ولا أى حياد : حتى الصور غير الدالة تبلِّغ عن طريق الأسلوب الواضح فى الوحدات الأكبر؛ الإضاءة أو زاوية العدسات، مثلاً. إن محاولة إيكو، ما هى فى

الحقيقة إلا خطوة قصيرة بعيداً عن الجنون المتولد عن مفارقات زينو : Zeno : فالتخفيضات الكمية للصورة لا يمكن أن توفر أساسًا محايداً للعلامات فى السينما، ومن المفيد تذكر أن زينو Zeno حاول اختزال التواصل القياسى إلى التواصل الرقمى لكى يفند واقع التغير والحركة(٢٦) !

ومع ذلك فايكو ليس الإنسان الوحيد الذى يرتكب الخطأ الجسيم، وهو إدراج الخيارات والتقابلات الثنائية فى غير محلها. فبيتر وولين، فى كتابه "العلامات والمعنى فى السينما" يقع عن طريق الانحياز البنيوى فى الكثير من الأخطاء. وبريان أندرسون فى الجزء الأول من كتابه " نقد بنيوية السينما " Critique of Cine-Structuralism, part I(٢٧) يكتشف على نحو صحيح اللاتناسق فى اتجاه وولين بالمقارنة مع نموذجه، وهو ليفى شتراوس، وأعنى ظهور الموضوع / المؤلف عند وولين فى حين أن أعمال ليفى شتراوس جهد متواصل لرفض معنى الموضوع. ومع ذلك، لا يختلف هندرسون مع المقدمة المنطقية التأسيسية، وهى أن المعنى فى السينما يتشكل بمجموعات من التقابلات الثنائية. والتقابلات الثنائية، عند ليفى شتراوس، وعلى الأرجح عند وولين وهندرسون، بوصفها مقولة دائمة فى الإمكانيات البنائية للذاكرة، تستمد من الملاحظة الشاملة، وهى أن كل اللغات اللفظية يمكن اختزالها إلى عدد صغير نسبيًا من التقابلات الثنائية بين " سمات مميزة "- هى الوحدات الصوتية الصغرى.

ومع ذلك فهذا يعنى الفشـ ل فى تمييز فرق أساسىّ بين الوحدات الصوتية الصغرى (وهى أصوات بلا م عنى إذا تعاملنا معها كلاً على حدة) والوحدات الأسطورية الصغرى n ythemes (الوحدات الصغرى للأسطورة - م) ("العناصر الإجمالية المشكِّلة"، للأساطير، مقارنة بالوحدة الصغرى فى السينما، أو بالوحدة الأسلوبية الصغرى حسب مصطلح بازولينى). والحزمة الأخيرة من العلامات تحمل **دائمًا** معنى بما أنها تنشأ داخل سياق. والوحدات الأسطورية الصغرى، كأساس أداتىّ، ليست محايدة. وكما يجادل وايلدين "من الخطأ أن نتعامل مع نظام سياق- حرّ من التقابلات الثنائية بين الخصائص الصوتية لـ" مقادير ضئيلة" من المعلومات (معالم

مميِّزة) كما لو أنها متماثلة فى الشكل مع الأسطورة، التى هى نظام ذو سياق"[٢٨]. فالأساطير ليست تركيبات محايدة؛ وهى تنشأ داخل سياق مادىّ لواقع اجتماعى بشرى. وينتهى وايلدين إلى أن : " الأسطورة تكفّ، إذن، عن أن تؤدى الوظيفة المحايدة لنظام نقى وبسيط، إنها تؤدى دورها بوصفها المبرر لشكل محدد من التنظيم الاجتماعى "[٢٩].

أعمال ليڤى شتراوس، ووولن (وبدرجة أقل أعمال هندرسون) هى محاولات خاصة بخلق الأساطير، تكشف لنا ليس فقط معرفة بنية الأسطورة أو الفيلم أو " العقل " بل أيضًا معرفة بنية الأيديولوچية. ويتضمن هذا من جديد طمسًا للتواصل القياسىّ لصالح التواصل الرقمى. ويبيِّن وايلدين كيف أن تحليل ليڤى شتراوس لأسطورة أوديب يفعل هذا بتسطيح نماذج مختلفة من التواصل عن طريق وضعها فى مستوى واحد من التقابل (الخاص بالوحدات الصوتية الصغرى). والتحليل لابد أن يرفض مستويات وسياقًا لكى يتوصل إلى نتائجه، لأنه لو فعل عكس ذلك فقد يثير أسئلة حول كيفية تنظيم هذه المستويات وضبطها ، وقدرة أحد الأجزاء على استغلال أجزاء أخرى (ساحة الأيديولوچية، وسياق التاريخ). وهذا فى مجتمعنا له علاقة، ومن بين أمور أخرى، بقوة التواصل الرقمى (الحاسم بالنسبة للقيمة التبادلية) وباستغلال التواصل القياسى، وهى ظاهرة تلقى بظلالها الكثيفة على الكتابات (الأيديولوچية) لـ ليڤى شتروا‌س، ووولن، وآخرين. إن نظرية للنمذجة المنطقية فى التواصل، وللسياق، وللحدود وضبطها، هى أداة ضرورية (وإن كانت غير كافية) لمقاومة الاستغلال وتبريراته الأيديولوچية. ولسوء الحظ، فإن صيغة ليڤى شتراوس الخاصة بالبنيوية فشلت فى تطوير هذه الأدوات.

وبالتالى فإن نتائج وولن مشكوك فيها بدرجة كبيرة. فهو يجادل بأنه توجد عند فورد تقابلات الحديقة / البرية، شفرة المحراث / حد السيف، الترحّل / الاستيطان ... إلخ. ويسمى وولن أول هذه التقابلات " التناقض الرئيسى ". لماذا ؟ ربما بسبب أهميته لدى هنرى ناش سميث، وليس بالتأكيد لأنه يثبت وجوده فى الأفلام. ويشذِّب وولن

منهج ليڤى شتراوس، وإن كان يفشل فى إظهار حزم العلاقات التى ترسخ مقولاته. وهو يؤكدها ببساطة ثم يمضى ليقيم جمالية تضع فورد فى مرتبة أعلى من هوكس بسبب " ثراء العلاقات المتغيرة بين التناقضات"، ويخلق أداة منظورية لمنهج تحليلى ولا يسعى وراء توسيعها إلى مبدأ تفسيرى.

لكن وولين لا يستطيع أن يفسر نفسه. فإذا كان يستنتج التقابلات التى يعتقد فى وجودها، فإنه يصبح مجبراً على الرجوع إلى الميزانسين، الذى يقر هو ذاته بأن يتضمن وسائل اتصال متدرجة تضيف فقط "ضجيجاً" إلى تحليله "الدلالى"(٣٠). فمثلاً، اللقطات التى تؤخذ من خلال المداخل أو فتحات أخرى فى فيلم "المستكشفون"، ولننحِ جانبًا تلك اللقطات الداخلية والخارجية (الخاصة بالترحُّل مقابل التوطن عند وولين) تتضمن بوضوح إدراك العمق، وهو خاصية توصلها درجات الميل، لا الشفرات. لكن لجوءه إلى الأسلوب قد يكون لاستبدال التقابلات بدرجات الميل، واستبدال مقولته الرئيسية الخاصة عن "المعنى الدلالى" بالمقولات السطحية الخاصة بـ" المعنى الأسلوبى والتعبيرى". وأنئذ يفقد وولين الأساس الأداتى الذى يجادل بازولينى بعدم وجوده: الوحدات الاعتباطية المشابهة للوحدات الصوتية الصغرى، التى يفترض وولين وجودها لكنه لا يحددها، وهى الأساس فى استخدام اللغة اللفظية كنموذج مميَّز.

ويمضى وولين إلى أبعد مدى لإزالة الأسلوب من منطقة المعنى أو منطقة المعنى الداخلى عند المؤلف. والتقابلات تكتشف من خلال قراءة الفيلم أو النص والعثور على " موضوع " ذى أثر رجعى، وبنية مثل التأليف الموسيقى لا وجود لها من قبل فى الفيلم، تشكلت فيه على يد المؤلف. وهذا الموضوع، وهنا تكمن المشكلة، لا يشمل استخدامات الأسلوب. فالمؤلف ينجزه ويداه مقيدتان خلف ظهره : " ليس هناك شك فى أن الأفلام الأعظم لن تكون ببساطة أفلام مؤلفين بل أفلامًا رائعة تعبيريًا وأسلوبيًا أيضًا ... " (Signs and Meaning, p. 113) الأسلوب يوجد فى النص الموجود من قبل، وهو السيناريو، وينتقل ببساطة إلى الفيلم بواسطة المؤلف والمخرج على السواء. وما يميز المؤلف هو إضافة المعنى الدلالى، الذى يرتبه فى الفيلم بعملية لا يوضحها وولين على

الإطلاق (ربما لأنه لا يستطيع أحد أن يفعل هذا. وكما يقول ليڤى شتراوس، فإن محاولة أسطورة ما حلّ تناقض ما " تصبح مستحيلة، إذا كان التناقض حقيقيًا، عند ظهوره ").

تلح بنيوية ليڤى شتراوس بإصرار على أن الأساطير بلا مؤلف، وبلا أصل، وبلا تاريخ (وبلا بنية تطورية مرتبطة على نحو لا مفر منه ببنية عميقة) وبالنسبة لدريدا على الأقل، فإن الفكر الخاص بخلق الأساطير لا يتركز حول محور رئيسيّ تستبدل الأجزاء المحيطة به بشكل صارم. ولكنه بدلاً من ذلك يسمح بـ" لعب حُرّ" يتقيد فقط بالقواعد المتغيرة للعب. وتجتاز الأساطير اختبار الترجمة، محتفظة بمغزاها الدلالى البنيوى "حتى فى أسوأ الترجمات". وهذه المؤهلات لا تنطبق على مقاربة وولين. فأفلام المؤلف حسب التعريف لها مؤلف ولها أصل وذات حركة تطورية تتدخل فى المعنى (وسلسلة السرد ليست مجرد خيط يحمل لآلئ أسلوبية، بل هى مكملة للمعنى). وأفلام المؤلف نادرًا ما تستطيع اجتياز اختبار ترجمة : فإعادة الصنع نادرًا ما تنقل المعنى ذاته (والتقابلات ذاتها، عند وولين) لأنها ببساطة تفتقر إلى الأسلوب ذاته.

محاولة وولين مثل محاولات سينمائيِّى الثلاثينيات، فهو يحاول إعادة إدراج تكنولوچيا جديدة (أفلام أسرع) فى جمالية قديمة (بؤرة ناعمة، عمق مجال ضيق) إنه يلاحق بنيويته، ولكنه يلاحق أيضًا منهجه الثابت (نقد المؤلف).

إن نقد نظرية وراء أخرى من تلك النظريات غير المحكمة شىء لا قيمه له مثل أكل طعام فاسد ثم قضاء الوقت كله فى التغلب على مشكلات عسر الهضم. وأحيانًا يصبح من الأفضل تنظيف حجرة إعداد الطعام البارد والبدء من جديد. وبهدف التعجيل بفهم، وتوفير مقدمة لشكل بديل من قراءة النص السينمائى اخترت أن أركز الاهتمام على فيلمين لچون فورد، وهما «عزيزتى كليمنتاين»، و«مستر لنكولن الشاب». وهما فيلمان علق عليهما كثير من بنيويِّى السينما[٣١]. عند مشاهدة هذين الفيلمين، توجد ثلاث نقاط تبدو ذات أهمية خاصة:الشكل الحقيقى والوظيفة الفعلية لـ" التقابلات" التى يكشف النقاب عنها بعض النقاد ؛ والحاجة إلى أن نستمد فهمنا لـوجود أو غياب التقابلات،

أو لمقولات أخرى ذات معنى، من الأسلوب، ومن سلسلة الدال / المدلول بوصفها كينونة مُقرنه داخل نطاق تفرد لغوى idiolect؛ وافتقاد النصوص البنيوية السينمائية عن هذين الفيلمين إلى توسط بين السينما والتاريخ، والسينما والعملية الاجتماعية، وهو الإغفال الأكثر ثباتًا فى كتابات أولئك الذين يسيرون الآن فى الموكب البنيوى السينمائى.

يحاول وولين إثبات أن مشهد دكان الحلاق فى فيلم «عزيزتى كليمنتاين»(٣٢) يسجل تحول ويات إيرب من "راعى بقر متجول، بدوى، همجى، مصمم على الانتقام الشخصى وأعزب إلى رجل متزوج، مستقر، ومتحضر، وإلى الشريف (العمدة) الذى يقيم العدل"(٣٣). وعلاوة على ذلك، " فارتقاء «إيرب» انتقال غير معقد من الطبيعة إلى الثقافة. ومن البرية المتروكة للماضى إلى الحديقة المتوقعة فى المستقبل"(٣٤). ولا شىء يمكن أن يكون أبعد من الحقيقة. فاستخدام وولين الاختزالى للتقابلات البنيوية يقوده على نحو ساخر إلى رؤية عكس ما يحدث بالفعل، وإلى تشويه النص السينمائى إجمالاً.

فيلم «عزيزتى كليمنتاين» صُوِّر بأسلوب اللوحة (التابلوه) الساكنة نسبيًا، والمتوازنة كلاسيكيًا، وذات بورتريهات الوجه الكامل "الباردة" التى تشير على السواء إلى حكاية ملحمية – أوسع من حياة، وأكبر من مصير فردى – وإلى تحدٍّ للزمن، حكاية لا " تتدفق" بل تؤكد نفسها بوصفها حكاية كاملة (لا توجد فى الفيلم لقطات مصاحبة، ولا لقطات استعراضية، ولا لقطات بالعدسة الزوم). وسيطرة التراكيب الوصفية على طبيعة أشبه بلوحة تؤكد الاستمرار المكانى، وتدمج الشخصيات فى نوع المكان ذاته، لكنها أيضًا تحبس الشخصيات فى الزمن ؛ فهى لا تقدم خطابًا **سرديًا**.

إن فورد ملزم بتقديم قصته لكن أسلوبه يعكس الآن تمنّعًا : فهو متردد وربما يكون مكتئبًا، ويفضل أن يُظهر أسطورة (الصيغة الشعبوية للبطل الساحر للجماهير) لا أن يرويها (لأنه ربما يعرف أن الحكى يجب أن يخفى التناقضات غير القابلة للحل) (٣٥). وبالتالى قد يكون إيرب فوندا شخصية "حُجة "عند فورد، وشاهد آخر على

رؤيته الخاصة، والمحور الطويل الشبيه بحلم فى الفيلم (كل ما يحدث بين القتل والانتقام) قد يكون هاجس فورد وإيرب بالهروب من عمل ما يجب عمله، ومن مواصلة السرد، ومن إجراء الانتقام، ومن إعادة ترسيخ الفصل بين البطل والجماهير ، وهو فصل عنيف فى فيلم «مستر لنكولن الشاب». إن ضبط الإطار فى حدود اللوحات (التابلوهات) واللقطات ذات الزاوية المنخفضة والمجسدة للبطولة هى وسائل فورد الأسلوبية ("الشاعرية" حسب مفردات بازولينى) للتعبير عن رغبته فى الإبقاء والحفاظ على عنصر واحد من أسطورته (وحدة إيرب والمدينة) على حساب انفراجها resolution (استحالة الإبقاء على تلك الوحدة من خلال الزمن، ومن خلال أثر وظيفة السرد).

استجابة إيرب لموت أخيه الطفل چامى هروب من علاقات الأرض والدم إلى المدينة، وإلى داخليات البلاد، وإلى الناطق المبنية هندسيًا بصورة رائعة التى تولى أمرها. وتصبح المدينة ملاذًا، رغم أن العنف الذى قتل أخيه يهدد المدينة أيضًا : فآل كلانتون يعيشون على حافتها مثلما كان يعيش إيرب من قبل. والإحجام الواضح عن مواصلة السرد (القتل/ الانتقام) يحجب أيضًا وآنئذ وظيفة قد ينجزها : فالتردد فى مواصلة السرد يخفى عمل إيرب الخاص باستصدار أمر من أعلى؛ كما أن التسكع داخل المدينة يتيح له أن يندمج مع سكانها (الذى لا يحدث مع ذلك، بصورة تامة). ويحجب السرد أيضًا قوة إيرب الأسطورية. (التماثل بين اهتمامات البطل المعتزل ذى القدرة الخارقة واهتمامات عامة الناس فى صراع مانوى - نسبة إلى مانى الفارسى الذى دعا إلى عقيدة ثنوية قوامها الصراع بين النور والظلام- ضد قوى الشر) بحجبه لذاته، وبأن يصبح " الغياب الباني" لصفته الأيديولوچية(٣٦). وأخيرًا، ومع ذلك، فالعرض يجب أن يستمر، والممثل المتمرد لابد أن يعاد إلى خشبة المسرح، ويجب أن يواجه إيرب آل كلانتون، وفى عمله هذا يتكشف المحور الشبيه بحلم، على أنه وبالتحديد ذلك الحلم ، وليس التحول الكامل والمفاجئ فى الموقف كما يظن وولين.

التسكع فى المدينة يعتبر حالة مرضية فى نظر إيرب. فالذهاب إليها هو الذى أدى إلى موت چامى. والبقاء فيها عقاب والهروب منها عقاب أيضًا. يتولى إيرب القيام بدور

العمدة (الذى تخلى عنه من قبل) ظاهريًا لكى يكون انتقامه شرعيًا، ومع ذلك فإنه **يتخلى** عن هذا الدور عندما تأتى لحظة الحسم. "إنه شأن عائلى". ومن ثم فإنه لا يندمج تمامًا مع القانون الساحر للجماهير والعقلانى، وليس تقريبًا مثلما فعل رانسوم ستودارت فى فيلم «الرجل الذى قتل ليبرتى ڤالانس». فإيرب هو القانون حيث لا يوجد قانون. إنه القانون الجاهز للقوى أخلاقيًا (القوى بسبب الروابط العائلية) قانون، مثل قانون لنكولن، ينجز توسطًا حيويًا بين القيم التى تهدد بتمزيق المدينة إربًا. وهو، قبل كل شىء، شخصية عائلية مرموقة تتوسط بين الأقرباء الطيبين والسيئين، وبين شعب المدينة وآل كلانتون، وبين الثقافة والطبيعة، وبين القانون والكاريزما، وبين المدينة والأرض. وبين الأدوار الاجتماعية وعلاقات الدم. وهو، فى حد ذاته، يبعد عن الانتساب التام إلى أى مجموعة من العلاقات المتبادلة. وتوسّطه كتوسط وكيل رمزى غير قابل للاحتواء، أو كعلامة، فى بورصة، حيث تعمل هذه البورصة، حسب التعريف، كنموذج منطقى سام(٣٧). وعلى عكس رغبة وولين، وفى واقع الأمر، على عكس الرغبة الواضحة عند فورد، لا يستطيع إيرب مطلقًا أن يكون أحد الصبية، عند شخص له عالمه، وسوف يكون دائمًا الوسيط المعتزل والذى يجب بحكم دوره (المتشكل أيديولوچيا بوضوح) أن يظل بعيدًا عن من يوفق بينهم.

الانتقام يعيد إيرب إلى إتساقاته الأسطورية الغيبية كوسيط، ويكفل تناسق المدينة ويبعده عن حضنها. ولا يقدم الفيلم سلسلة للتقابلات بل يقدم وحدة متكاملة توسطية ذات مستويات متميزة من التأثير(٣٨). ومشهد الوداع هو البرهان الوحيد والكامل على هذا الدور التوسطى لإيرب، كما أنه التفنيد الفريد والأفضل لقراءة وولين.

إيرب على يسار الصورة (الكادر)، وجواده خلفه، وهو واقف فى الطريق الذى يؤدى إلى القاعدة البعيدة جدًا لقمة جبل. ويمتد سياج ذو قضبان على الجانب الأيمن من الطريق، خلف الصورة الثابتة لكليمنتاين كارتر. يودع إيرب كليمنتاين ؛ ويرتفع فوق الصورة (متأرجحًا فوق صهوة جواده) ويتهيأ لاتباع الطريق المؤدِّى إلى قمة الجبل فوقهما معًا. الشخصيتان وبوضوح ليستا أمام السياج. والصورة أيضًا بوصفها

تمثيلاً ذا بعدين تضع السياج بينهما. (السياج هنا يؤكد الوحدة المتكاملة ثقافة/ طبيعة، ولكن إيرب سوف يتقدم فوقه وإلى ما وراءه). تقف الشخصيتان على أرضية مشتركة ولكن إحداهما فقط سوف تتقدم إلى الأمام. كليمنتاين الآن مرتبطة بالأرض (وليست منعزلة عنها بعلم هندسة المدينة) بينما إيرب منفصل عنها بوضوح. ومع ذلك، فإيرب وعلى نحو دقيق لا يضع قدميه فى عالمين ؛ بل يوجد بعيداً عن وفوق كل منهما. فالقدرة الخارقة والقانون يظلان بعيدين عن بعضهما البعض، ولكن من خلال تدخله، يمكن أن تضيق المسافة بينهما.

وهناك نموذج مماثل يعمل أيضًا من خلال التفاصيل فى فيلم «مستر لنكولن الشاب»[٣٩]. فالفيلم يقدم لنكولن كشخصية أيديولوچية تمامًا (أسطورية)، وظيفتها تمثيل الدولة، والأمة / العائلة، وبوصفه الأداة التى تصون أفضل الاهتمامات لدى الناس لا بوصفه جهاز القمع البرجوازى، على الرغم من أن هذه الوظيفة الأخيرة، من حيث الجوهر، هى التى يعرضها الفيلم. ولكى يؤكد أبعاده الأسطورية، ودوره التوسّطى ينسلخ فيلم فورد عن سيناريو لامار تروتّى بالتشديد على عزلة لنكولن، وافتقاره إلى رفاق قريبين (يُقدَّم فقط صديق حميم هامشى)، وعلى الإحساس بكونه فوق، أو وراء نطاق، أو خارج العواطف والعلاقات الاجتماعية. وهو مبعد، عادة وبوسائل بصرية عن (١)، الجماهير (٢) الرقص - حيث تصبح حركته الخرقاء فى الاتجاه العكسى منافية للذوق السليم، (٣) موكب الاحتفال، (٤) القانون (وهو ما سنفسره فيما بعد)، (٥) الصداقة، (٦) الحب (الجنسى، حب الرجل - المرأة) ؛ (٧) الله (وفى ذلك الموضوع سوف يستخدم الوصايا الإلهية إلى أقصى درجة- العائلة)، (٨) الأساليب السياسية، وكما يوضح محررو " كراسات السينما" بإحكام فى مقالهم، (٩) الاختيار (رفضه أن يختار أن يُكرِه، تقريبًا، مسز كلاى على أن تختار، فى لحظة حاسمة)، (١٠) الألوان (يرتدى ملابس سوداء طوال الوقت) و(١١) الجسد (هو التجلى البصرى لغياب، لمفهوم أو وظيفة موحِّدة).

لنكولن، وبوضوح، ليس على نفس المستوى مثل الشخصيات والأحداث المحيطة به. وهذا الاختلاف بالتحديد هو الذى يدل على دوره التوسّطى بين ما قد يكون من جوانب أخرى خلافات غير قابلة للحل. كما يُدخل تعقيداً فى الفيلم لا يستطيع التحليل المسطح لمحررى " كراسات السينما " أن يدركه، لأنه يقدم هنا مستويات وسياقات وحدوداً لا يمكن بسطها فى مجموعة تفاعلات واضحة، وعلى الأخص علاقة "القانون/ المرأة/ الطبيعة" التى يزعم محررو "الكراسات" إنها سوف تُمفْصَل وفق نظام إتمام، ونظام إحلال – استبدال"(٤٠). وأخطاء محررى "الكراسات" يمكن أن تكون مرتبطة بأخطاء نظرية أساسية تمامًا، وأعنى الاستعانة بنموذج بنيوى لغوى للعلامات الاعتباطية يولِّد تماثلات وتقابلات (" **تُمفصل** وفق نظام ...")، كما أنها مرتبطة بغياب نظرية لنمذجة منطقية فى التواصل، وبغياب نظرية للتوسّطات داخل نطاق العملية التاريخية. (ما يبعث على السخرية أن الضعف الذى لا يصدق والسطحية فى تحليلهم للسياق التاريخى للفيلم "الأجزاء من ٢ – ٥" لم يعلِّق عليها منظرون يفترض أنهم ذوى توجّه ماركسىّ مثل بريان هندرسون!) وفى الواقع، عند فحص منهاجية "الكراسات" على أساس سوابقها وتأثيراتها (كما يفعل هندرسون) يتكرر فقط الخطأ الذى يرتكبه المحررون فى قراءتهم النصية. إن المدخل إلى فيلم «مستر لنكولن الشاب» يكمن فى تحليل بصرى- أسلوبى دقيق لتفرده اللغوى المتميز، والمدخل إلى أخطاء " الكراسات " يكمن فى النتائج الفعلية والخاصة التى تتولد عن قراءة محرريها.

يتولى لنكولن القيام بدور مزدوج، وكما يلاحظ أودار فإن هذه الازدواجية هى التى تبعده عن الصدام، ولكنها أيضًا تجعل مهمته مستحيلة. فهو يمثل الأخوة، والمساواة، والوحدة معًا، والعلاقات، حتى ولو على حساب تدمير القانون. إنه، مثلاً، يساوى بين إساءة مدنية (دَيْن) وإساءة جنائية (الضرب والجرح) فى قضية الفلاَحيْن. وهو أيضًا يتوسل إلى مسز كلاى ألا تُنفِّذ قسمها الدينى والقانونى لكى " تروى الحقيقة كلها " فى المحاكمة. والواقع أن المرء يمكن أن يجادل فى أن لنكولن ليس له أى علاقة بالقانون (القانون ذريعة دائمًا). وهو من البداية إلى النهاية يمسخه باسم العائلة. ويأتى لنكولن

ليتولى القيام بدور الأم(٤١)، ولكن كوكيل لنقش قيم الأم، يتبنى حجة الأب (القانون، عدم المساواة، حق الابن البكر فى الإرث، وأياً من - أو العلاقات، الاختيار، القمع، والتحريم). وهو يوافق على بلاكستون (كتاب القانون) انطلاقاً من أن الأب سيد الأسرة، وفى إطار قالب من الديْن والمبادلات، مثلاً(٤٢). يسير لنكولن فى مقدمة الصورة ممسكاً بكتابه الأول فى القانون ؛ والأب معزول بصرياً عن باقى الأسرة، بينما الأم تظل داخل العربة، خلف وأيضاً فوق لنكولن وكتابه فى القانون. وحيث " مِنحتها " إلى لنكولن هى الآن فى الطريق إليه.

تدمير لنكولن للقانون، الذى يشير إلى علاقته الذرائعية به، يبدأ فوراً. ودراسته لبراعة الألفاظ الفارغة من المعنى عند بلاكستون تحول "الحق فى كذا" (امتياز اجتماعى) إلى "عدل" (خير أخلاقى). وتصبح انتهاكات "الحقوق" أخطاء. ويتحول القانون إلى مبادئ أخلاقية. وتصبح الأخطاء أو الشرور أموراً سلبية، أو حالات جحود أو انتهاكات للحقوق - "الحقوق" الأخلاقية، الجنسية، والقانونية. والآن، وقبل أن يقابل آن روتليدج عند النهر مَسَخَ القانون إلى نظامه الخاص، نظام يقوىّ تفاعله الخاصىّ / المخصىّ، الذى يدحض ادعاء محررى "الكراسات" بأن "موت آن روتليدج يجب أن يقرأ باعتباره المصدر الفعلى لخصْيِه، ولتوحده مع القانون على السواء(٤٣) . ليس هناك توحد مع القانون ويوحى الأسلوب البصرى بمصدر غير مفسّر وسابق لخصيه : لقطة رد فعل للنكولن وهو يتحدث عند النهر إلى آن روتليدج التى لا تزال حية، تمسك به من زاوية سفلية، تنقل طابع العبوس، ومظهر رجل مهدَّد، وحتى مخصىّ، مظهر متناقض تماماً مع كلماته الرقيقة. (بالطبع، إذا علقنا على أهمية المعنى الرئيسى للكلمات...) واللقطة تذكرنا على نحو لافت للنظر باللقطة الأولى لـ سكار عند قبر العائلة فى فيلم «المستكشفون»، كما أن محررى "الكراسات" لم يلاحظوا لقطة تالية للنكولن أثناء الشجار بين الفلاحيْن المصحوبة بهذا المظهر المهدد ذاته. وهم يعلقون بأن لدى لنكولن "نظرة محدقة فارغة، وباردة، ومروّعة (تلك النظرة التى تظهر) قوة الخصى عنده"(٤٤).

هكذا يخلط لنكولن بين الدعوى القانونية والسلطة العليا التامة، بدلاً من أن يعمل كوكيل لقانون أعلى، يسميه محررو "الكراسات" "القانون المثالى"، لكنه القانون الذى يختلف جذرياً عن قانون بلاكستون، إلى درجة أن مصطلحاً أفضل ملاءمة له قد يكون قانون "الأسرة". وربما نستطيع الإشارة إلى فكرة ما عن التوسط الذى يجاهد لنكولن لينجزه باسم العائلة، والأم قبل كل شىء، من خلال وكالة الأب (لنكولن كذكر)، وذلك بمقارنة قانون بلاكستون بالتقويم؛ كتاب مقدم فى مقايضة من أجل دَيْن لأسرة يسيطر عليها الأب بكتاب مقدم مجاناً كهدية من أسرة مركزها الأم :

التقويم	بلاكستون
الفعل المجانى، الهِبَات، القرابين، تبادل العواطف، القرابة، الانسجام، فى سياق منفتح يقترب من السحر والكاريزما فى أحد الأنظمة، والقبلية فى نظام آخر، وبالتواصل القياسى فى نظام ثالث.	المقايضة، الدَّيْن، التبادل، الأدوار، جزاء بجزاء، سياق محصور مرتبط بالأب فى أحد الأنظمة، وبالرأسمالية كنظام آخر، وبالتواصل الرقمى فى نظام ثالث.

يفشل محررو "الكراسات" فى رؤية الاختلاف الجذرى الموضح هنا (فى هذا الجدول – م) (ويبدِّدونه فى "القانون" و"الحقيقة") كما يفشلون فى رؤية العمل الأيديولوچى الغامض للنكولن، والخاص بمحاولة إضفاء الشرعية على الأول (بلاكستون) باسم الثانى (التقويم). الأسرة التى يمثلها لنكولن، وتشغل بال فورد إلى حد بعيد طوال سيرته المهنية، هى دائمًا على مستوى وحيد، وهو مستوى الأسرة الأعظم، والأسطورية التى تنسب إلى الشعبوية الريفية : و" قانونها المثالى" ليس وبوضوح نوعًا من قانون أسمى، وأكثر مثالية، وأكثر أخلاقية بل نظامًا للوحدة الاجتماعية يختلف من حيث الجوهر، عن القانون الذى تؤسسه شروط واقعية تشكل جزءًا من أساسه.

بتبنى لنكولن لدور الأب ولعلاقات الأم فإنه يسلك كوسيط ضرورى، وينجز للأسرة ما لا تستطيع إنجازه بنفسها، وبذلك يرسخ الدولة فى الأسرة. وتصبح الأمة، من خلال لنكوِلن، فوق السياسة والقانون، وتحقق وحدة أسطورية. ورغم ذلك، فوحدة " القانون/ المرأة/ الطبيعة" تتناثر قطعًا. وهذه التعبيرات وتعبيرات أخرى ذات علاقة توسطية، يصبح لنكولن باسم الأسرة وكيل توسِّطها.

المشهد المبكر للنكولن عند ضفة النهر يرتبط على نحو دقيق بهذا النموذج التوسطى. فحين كان يسير مع آن روتليدج، كان سيرهما من اليمين إلى اليسار، والنهر خلفهما تنساب مياهه فى الاتجاه ذاته. وحين حدث التداخل فى الفيلم إلى قبرها، راحت مياه النهر تنساب فى الاتجاه العكسى، أى من اليسار إلى اليمين! وهذا هو الاتجاه ذاته الذى يسلكه لنكولن أيضًا عندما يمتطى بغله فى سبرنجفيلد. إنه الدال على توسطه بين الأرض الزراعية والمدينة، وبين الأسرة والنسيج الاجتماعى. وأخيراً، عند نهاية الفيلم يتبع لنكولن طريقًا ريفيًا فى العمق، وعلى اليمين إلى حد ما، ولكنه يتقدم فى اتجاه متقهقر وصاعد إلى أعلى (مماثل للطريق التى ينتظر إيرب). وكثير من اللقطات الخاصة بلنكولن على امتداد الفيلم تقوى هذه الحركة إلى أعلى، بتعيين المكان الملائم لزوايتها السفلية، وبعزلة لنكولن فى التكوين. (وهناك استثناء ملحوظ هو لقطة الزاوية العلوية فى كوخ كلاى، حين يدرك أن الأم على حق فى ألا تختار بين ابنيها). وميزانسين هذه اللقطات إذا تناولناها معًا يوحى ببعض التوترات المحددة : الطبيعة والمرأة " يتبعان" طريقًا واحداً، والمدينة والقانون يفضيان إلى طريق آخر، آبى يسير نحو اليسار مع آن، لكنه يصعد ويتراجع إلى اليمين حين "يختار" القانون (عندما يسقط الغُصَيْن على قبرها). وبالمثل، فالتكوين البصرى يعين موضع لنكولن داخل نطاق هذه التوترات ومع ذلك فهو يبعده. قد ينساب الماء فى اتجاهات متعاكسة ولكن ما لدينا وذا أثر هو بالتأكيد أكثر من مجموعة تقابلات بسيطة (أو إحلال – استبدال).

توسط لنكولن يفرض أيضًا على الفيلم فتح ثغرة تكشف الوظيفة الأيديولوچية لدوره. فمثلاً، تمثيل لنكولن للقانون؛ الهادف إلى النفع العام يتولد بالفعل فى عملية تشويه خَاصِية رهيبة تقدم القانون "كأنه حظر تام للعنف الذى تعتبر نتائجه اتهامًا دائمًا فحسب لتأثيرات خطابه الخاصيَة"(٤٥)، التى تمنعه بفعالية من تحقيق ذاتى كامل لما يتوسط له من طبائع (إنه آخر تماماً). إنه يحدد إطار السياق. وهو ليس منتمياً إليه بالضبط مثلما لا يمكن لطبقة أن تكون طرفًا فى حد ذاتها. وإذا تفاعلنا معه على أساس التعلل بالقانون.. إلخ ، فإننا نقبل حينئذ كل أو بعض عالم الاختيار، والقمع، والخلاف الجوهرى. وإذا تفاعلنا معه على أنه آبى الأم – التقويم، المنحة.. إلخ – فإنه حينئذ يقوم بقمع ذاتى ("يُخصَى") يتبرأ به من الرغبة التى تفضى إلى علاقة. (وكمثال، فإن مارى تود تُكرَهُ على الانصراف من الشرفة بانصراف لنكولن منها). والمستوى الأسطورى لعمليته يطرده من عالم الشروط الواقعية والعلاقات الواقعية (الاستغلال) ويضعه صراحة فى ظروف محددة على المستوى الأيديولوچى. وقوته مثل قوة تلك الأم فى نموذج بيتسون : إنه يحدد أطر اللقاءات وبهذه الوسيلة يضبطها. ويدرك محررو " الكراسات "، مثل معلقين آخرين، حدوث هذا الأمر لكنهم لا يستطيعون تفسيره بمصطلحات آليات وسائل الاتصال، وهذا يقودهم إلى الزعم الزائف بالآلية النفسية لوظيفته باعتبارها الآلية الضابطة.

مقالى هذا، وبوضوح، لا يسقط تحليل محررى "الكراسات" بكامله؛ فقيمة هذا التحليل ضمن الأشكال المعيارية الآن للتعليق الثقافى يلخصها جيداً بريان هندرسون فى مكان آخر(٤٦). غير أن عجز محررى "الكراسات" عن التعامل مع النمذجة المنطقية فى التواصل – مع كيفية تحديد وضبط السياق، وكيف يرتبط هذا بنماذج الضبط الاجتماعى – وكذلك عجزهم عن تطبيق نظرية للتوسُّط كأداة للوضع التاريخى الخاص بعمليات ثقافية يخلِّف مشكلات جوهرية(٤٧). ولا يمكن التغلب على أى من هاتين المسألتين بسهولة. فكلتاهما تشير إلى الحاجة لتطبيق المعرفة الشاملة الخاصة بحقول معرفية أخرى على دراسة السينما – مثل تركيب دقيق لنوع من نظرية التواصل طوره وايلدين وبيتسون، ولنوع من نظرية التوسّط عند سارتر، ولوكاش، وماركس، ولنوع من

التحليل البصرى الذى أنجزه أفضل نقاد المؤلف، بدون علم جمالهم - ولا مكان هنا لتبجيل الكليَّة، والتناغم والتألق، ولمعايير التعقُّد والرقَّة (انظر: V.F.Perkins, Film as Film, p. 118) بوصفها معظم معاييرنا الوثيقة الصلة. إن مفاهيم النمذجة المنطقية، والسياق، والنظام، والبنية، والتاريخ تحتاج إلى أن تستخدم لطرح أسئلة كثيرة مثل من يستغل من ؟ وما هى الأجزاء من محيط الرسالة التى تسيطر على (أو تتوسط بين) أجزاء أخرى؟ وكيف تولَّد أطر (صور) مفارقة ومن الذى يستفيد/ يتألم منها؟

مع تبنى المهارات الشكلية التى علمنا إياها نقاد المؤلف، يجب علينا أن نستوعب هذه المفاهيم الأخرى حتى يتسنى لنا أن نتقدم نحو نظرية ماركسية سينمائية (وتطبيق لها) دون أن نقع فى حبائل التذبذب اليائس لكل/ أو بعض التعارض بين نقاد المؤلف ذوى النزعة الرومانسية الجديدة والبنيويين السيميولوچيين الماركسيين الزائفين.

يبقى الكثير الذى يتعين إنجازه. ولا يزال عنصرا الأسلوب والسرد بحاجة إلى دمج دقيق تحت لافتة نموذج نظرى ملائم. ومثال إيكو المحدد والخاص بدمج " الشفرة الأيقونية " بـ" الشفرة الخاصة بوظيفة السرد " فى مشهد الصورة الفوتوغرافية المكبرة من فيلم «تكبير الصورة» Blow-up يوضح على نحو مقنع تماماً أن المعنى الذى نستخلصه يكمن بين هاتين الشفرتين. (وهو يُنهى تحليله بإعلان أن "السياق يعمل مثل تفرد لغوى يحوّل مدلولات دقيقة محددة من الشفرات إلى الإشارات التى قد تبدو خلافاً لذلك ضجيجاً خالصاً". (انظر: "البنية الغائبة" La Struttura Assente, p. 152).

وللأسف، فإن معظم ما أُنجز من عمل فى السرد - على أيدى ميتز وجريماس على الأخص- يقع من جديد تحت سيطرة النموذج البنيوى - اللغوى الذى أنتقده. وعواقب هذا العمل بالنسبة للنقد السينمائى هى الأكثر وضوحاً فى كتابات آلان وليامز Alan Williams الذى طبق كتابات جريماس على السينما. فهو يدعى، مثلاً، أن "المعنى ينمو بصورة عضوية كجزء من بنية السرد"(٤٨)، فى حين أن هدف السعى السيميولوچى (الخاص بالقيمة، كما يجب أن نضيف) ليس التفسير، بالطبع، بل الوصف"(٤٩). "بالطبع" مثل ادعاء ميتز، بأن سيميولوچيا السينما يمكنها التعامل مع

رموزها كعلامات، والذى لا يمكن أن يعد مصادقة ساذجة على حقيقة شاملة. فوظيفته أيديولوچية تمامًا، والنزعة التخطيطية الجافة لمقالاته فى مجلة " فيلم كوارترلى"(٥٠) تشهد على غياب الدلالة من عمل يخنق إمكانيته الخاصة بحبال من التبرير الرومانسى والتجريبى. والأسوأ مع ذلك، أن هذه الصيغة لتحليل السرد تسمح بثغرة صغيرة جداً لنظرية التوسّط والوضع التاريخى. ومقال وليامز، فى مناقشته لفيلم «العاصمة» Me-tropolis يقتصر تقريبًا على تحليل السرد والوضع الثقافى. أما الظواهر الخاصة بهتلر، والنازية، وألمانيا تحت حكم ڤايمر، والتعبيرية الألمانية، وحتى كلمات "ألمانى" و"ألمانيا" فإنها لا تظهر على الإطلاق أو تظهر فقط بين قوسين. ويشعِّب ويليامز مُنتَجًا أيديولوچيًا واحدًا إلى عدة مخططات أيديولوچية ("إنسانى/ آلى" أو "مسيحى/ سحرى خيميائى")، لكن كتحليل مادى للسياق يبدو أشبه بمن يهب إلى العمل، وقدماه مثبتتان فى الهواء.

تظل مسألة تطوير فهم شامل للأسلوب والسرد فى السينما، بالنسبة لى، جزءًا من مسألة أضخم الآن تتعلق بفهم وظيفة الفن فى حد ذاته. وبخصوص هذه المسألة الأوسع يطرح جريجورى بيتسون توجهًا يبدو على الفور وثيق الصلة بفهم السينما (خاصة إذا نظرنا إلى "الجمال" كمقولة اجتماعية غير قابلة للتحقق داخل نطاق سياق استغلالى، مثل الرأسمالية) :

إننى أجادل فى أن الفن جانب من سعى الإنسان وراء الجمال؛ وأحيانًا تنجح نشوته جزئيًا، وأحيانًا يخيب غيظه وكربه ... وسوف أجادل فى أن مسألة الجمال هى أساسًا مسألة دمج، وأن ما يجب دمجه هو الأجزاء المختلفة للعقل - خاصة تلك المستويات المتعددة التى يسمى طرف منها " الوعى " ويسمى الطرف الآخر "اللاوعى". ومن أجل تحقيق الجمال لابد من دمج مبررات القلب مع مبررات العقل.

(انظر:"خطوات نحو إيكولوچيا العقل" Steps to an Ecology of Mind, p. 129).

هذه الأشكال المتنوعة من التبريرات تتوافق مع العملية الأولية والثانوية، ومع بنيات الأنا والهُو، ومع العوالم الرمزية والخيالية (عند لاكان) ودمجها وفق أهداف

الماركسية والنسوية، وهذا فضلاً عن بعض الطب النفسى. (ومقاربات أخرى أيضًا رغم أن الكثير منها – الدين، والمخدرات.. إلخ– يتجاهل شرطنا حول الجمال كمقولة اجتماعية). إن الدمج، أو الثورة، أو الجمال يبدو مستحيلاً مادمنا نحتفظ بنظرية المعرفة، التى تقول " أنت " و"أنا" نوجد مستقلين عن المسافة الفاصلة بيننا– ديناميات تفاعلنا– التى تعرِّف علاوة على ذلك "الأنا" بواسطة "الذات"، وربما نتيجة لكل هذا تُرقِّى جوهر العملية الثانوية للذات، ونموذج اللغة اللفظية إلى وضع متميز فيما يتعلق بكل وسائل التواصل.

إننا نحتاج إلى العودة من جديد إلى نموذج بيتسون، فى وصفه لحالة فصامية. فى تحليله لتلك المقابلة للأم مع ابنها، يُميِّز تمامًا وينقش التواصل القياسى المتدرج للأم داخل نطاق السياق الخاص بـ مسيطر/ خاضع، وبعلاقة سلطة. ولا يمكن فهم المعنى **التام** لتواصل الأم القياسى فى هذه المقابلة دون الرجوع إلى هذا السياق، وهو إطار يؤسس حدودًا بين النماذج المنطقية وتتولد بسرعة داخل نطاقه تحذيرات متناقضة ظاهريًا (شرط مسبق للفصام– وهو "مرض" عند أناس لا يمكن أن يقولوا لنا أى نوع من الرسائل يعتبر رسالة، وعلى الأخص الرسالة المؤطرة). وداخل نطاق الإطار لا تشكل التواصلات اللفظية، وغير اللفظية تقابلات تنتمى إلى نموذج بنيوى – لغوى، وإنما تولد بالأحرى مجموعة من التحذيرات المتناقضة ظاهريًا كرسائل فى حالة دوران: المفارقات ليست فى الكلمات أو الإيماءات، وليست عند الأم أو الابن، وإنما بين كل هذه الصلات، إنها فى العلاقة، وفى الرسالة علاوة على البيئة، أو السياق. (يلخص بيتسون إدراك الابن للتحذيرات المتناقضة ظاهريا التى تتولد كما يلى "إذا كان يتعين علىّ أن أحافظ على صلتى بأمى فيجب ألاَّ أظهر لها أننى أحبها، ولكن إذا لم أظهر لها أنى أحبها فحينئذ سوف أفقدها". انظر: Steps to an Ecology of Mind, p. 218).

يوضح تحليل بيتسون أيضًا كيف يهرب الابن من المأزق المزدوج بقوله: "أمى، من الواضح أنك أصبحت غير مرتاحة لوضع ذراعى حولك، وأنك تقبلين بصعوبة إيماءة عاطفية من جانبى" (انظر: المرجع السابق، ص ٢١٧). ويشدد بيتسون على أهمية

الإطار وعلى من يحدده : فتعليق الأم الشفهى "هل لم تعد تحبنى؟" يحل محل تيبسّها جسدياً حين وضع الابن ذراعه حول كتفيها (بإنكاره، لتعاملها مع انسحاب ابنها باعتباره إشارة أولية وليس إجابة عن سؤالها).

الخلط بين النماذج المنطقية يمكن أن يؤدى إلى تواصل مرضى (شيزوفرينيا) لكنه أيضًا متمم للقدرة على الإبداع، وربما يكون أشد وضوحًا فى الفكاهة، حيث يوجد تكثيف للنماذج المنطقية. والمفارقة نتيجة حتمية للحدود القائمة ولا يمكن هدمها بدون هدم الثقافة، ويمكن فقط تجاوزها بالانتقال إلى نموذج منطقى أرقى أو مقبول حين لا تفضى بالفعل إلى علم الأمراض (مثلاً، من خلال الفكاهة أو من خلال المأزق المزدوج العلاجى للمعَالِج الذى يناقشه بيتسون). والمخطط الذى يقدمه النموذج الفكرى لبيتسون والخاص بالتواصل المجازى، وبإمكانية وجود التواصل وراء التواصل (الميتاتواصل) العلاجى، وبالمستويات المنطقية للتبادل، التى تؤسس الأطر والسياق وتخلق المفارقة، هذا النموذج يبدو أكثر ملاءمة لفهم ديناميات التفاعل بين البشر من مجموعة تقابلات بنيوية، مرتبة جميعها زمانياً على المستوى ذاته. أهمية المشهد المؤقت، أو السرد بالمعنى الواسع، بوصفه مسهمًا فى السياق، وخلق التحذيرات المتناقضة ظاهرياً عن طريق التلاعب بتحديد الإطار، ومسألة من يقوم بتحديد الإطار (أين نرسم الحدّ الفاصل ومن يرسمه ومن يستفيد منه : البيض، الرجال، الثقافة؟) هذه كلها قضايا حاسمة تعانى مباشرة المرور بمُنْخَل تحليل منهاجية منظِّرى السينما. وفيما يتعلق بالسياقات أو الأطر التى تؤثر من خلالها السينما ذاتها، تبدو الأيديولوچية والتاريخ هما الأكثر حسماً. إن الحاجة الملحة لتحليل هذه السياقات هى ما يقترح التحدى الأعظم والاتجاه الواعد إلى حد بعيد جداً بالنسبة لنظرية سينما وتطبيقها النقدى.

* * *

هوامش

(١) هذان النوعان من التواصل يشكلان أساس كل نظم التواصل الطبيعية. والتواصل القياسى يشمل كميات متصلة بلا فجوات ذات مغزى، ولا وجود فيه لأداة النفى" ليس " ولا لأى تساؤل من نوع " إما / أو "، فكل شيء تقريبى (كل الإيماءات غير المتعارف عليها، والإيقاعات، وسياق التواصل ذاته أمثلة على ذلك). أما التواصل الرقمى فيشمل عناصر وفجوات غير مترابطة وغير متصلة. ويسمح بقول " ليس " و" إما / أو " مفضلاً ذلك على قول " كلا / و" (على سبيل المثال، كل أشكال التواصل اللغوى ذاتية الدلالة) وفى الطبيعة، التواصل الرقمى هو أداة التواصل القياسى (فهو متعلق بنموذج منطقى أدنى وبشكل أرقى من التنظيم). وفى ثقافتنا، تُعكس العلاقة الأداتية. ونوعا التواصل ليسا متعارضين، فالوظيفة العامة للتواصل الرقمى هى رسم الحدود داخل التواصل القياسى - مثل عمل مفتاح التشغيل والإيقاف فى "الترموستات" الذى يعمل داخل نطاق مجموعة متكاملة من درجات الحرارة، أو مثل الوحدات الصوتية الصغرى المنحوته اعتباطيا من مجموعة صوتية متكاملة. وعلى مستوى أوسع قد نعيد تعريف انبثاق الثقافة من الطبيعة بوصفه " مقدمة للتواصل الرقمى والتبادل ".

(٢) المزيد عن هذا التمييز يمكن أن نجده عند أنتونى وايلدين فى كتابه System and Structure (London, Tavistock, 1972), ch.7. وعند جريجورى بيتسون فى كتابه Steps to an Ecology of Mind (New York, Ballmtine, 1972)، وكتبهما هى الأكثر فائدة فى توضيح هذا التمييز من بين كل الكتب التى رجعت إليها.

(٣) انظر:

Gregory Bateson, Steps to an Ecology of Mind, p. 217.

(٤) تكشف أدوات الإنتاج لمؤلف الخاصة بعمل فنى، وتبين ما لا يعتبر أهدافًا مشينة فى صنع منتج فكرى، حين تقترن بتحليل جذرى فى حد ذاته، وتلك خطوة ضرورية نحو نظرية ماركسية سينمائية حقيقية. وحين نعتاد على إخفاء النقش الكامل لتحليل ما داخل نطاق الأيديولوجية التى تتعارض معه ظاهريًا، تصبح تلك التصريحات مستوى إضافيًا من الغموض فحسب.

(٥) انظر:

Pier Paolo Pasolini, "The Cinema of Poetry", Cahiers du Cinema in English, no. 6, pp. 35-43

(٦) انظر:

his "Articulations of the Cinematic Code", Cinematics (London). No. 1 January 1970; an Overlaping Selection is "Semiologie des messages visuals" Communications (Paris), no. 15, 1970.

(٧) أحد أخطاء إيكو يكمن هنا، وكما سنلاحظ، فإنه بقدر ما يتّخذ المشار إليه على أنه العالم الحقيقى حيث يُجرى المناقشة، لا يوجد تواصل قياسى مع الشكل الذى تقدمه صورة بصرية. وهو على حق فيما يتعلق بسمات العالم الواقعى، لكنه مخطئ فيما يتعلق بالمشار إليه. فالمجال البصرى لإدراك الإنسان هو المكان الذى توجد فيه بالتأكيد الأشكال القياسية. واتصالنا المباشر مع شىء بعيد يتوسط فيه دائما مُنبِّه أقرب.

(٨) انظر:

Pasolini, "The Cinema of Poetry", p. 36.

(٩) تلك الأعراف الخاصة بالنوع، أو الحركة، أو الموجة السينمائية، وربما يكون السرد العرف الأكثر حسماً.

(١٠) الوصف "سينمائية" أرجع فيه إلى تمييز ميتز بين الشفرات السينمائية والشفرات الفيلمية، فالأولى فريدة بالنسبة للسينما (شفرات المونتاچ)، والثانية واسعة الانتشار بدرجة أكبر وتقوِّى الفيلم (شفرات الإضاءة أو شفرات الملابس).

(١١) نصوص ميتز التى سوف أرجع إليها تعتبر نصوصًا مبكرة. وقد غير ميتز الكثير من مواقفه الأولى؛ ومع ذلك، فهو على نحو صائب لم يدمر هذه النصوص. ولهذا فهى مستمرة فى الوجود وفى تحدى تفكيرنا الشخصى.

(١٢) انظر:

Christian Metz, "Current Problems of Film Theory", Screen, Vol. 14, no 1/2, p. 75.

(١٣) المصدر ذاته، ص ٤٤.

(١٤) انظر:

Christian Metz, "Methodological Proposition for the Analysis of Film", Screen, Vol. 14, No. 1/2, pp. 89 - 101.

(١٥) استخدام كلمة " مستويات" هنا قد يكون مشوشاً، بما أنها ليست مقصودة بالمعنى ذاته كما تستخدم عندما نناقش النمذجة المنطقية فى التواصل أو وجود أكثر من مستوى واحد فى تبادل المعلومات. والمستويات، عند ميتز، مقولات اعتباطية خاصة بالمحلل، ولا علاقة لها بالأطر، والسياق، والمفارقة.

(١٦) انظر:

Metz, "Methodological Propositions", p. 97.

(١٧) فى هذا السياق، لا يعتبر بازان وأيزنشتاين مختلفين. فكلاهما يتفق فى الرأى على شفافية الصورة بالمقارنة مع الواقع : يختار بازان أن يعلى من شأن تأثير البصمة هذا لا بـ" روح الصورة" للاحتفاء بالواقع (الأيديولوچية)، فى حين يختار أيزنشتاين أن يزيد من قيمة الأسلوب لكى يحقق دعوة اجتماعية إلى تحويل واقع.

(١٨) ترجمت أجزاء من كتاب إيكو إلى الإنجليزية فى :

Cinematics No 1, London (January, 1970), "Articulation of the Cinematic Code",

ونشرت منه اقتباسات بالفرنسية فى :

Communications" No 15 (Paris, 1970), "Semiologie de Messages Visuels"."

(١٩) كما يقول إيكو ذاته: "لا شك فى أن الشفرات الأيقونية أضعف، وسريعة الزوال بدرجة أكبر، ومقيدة بمجموعات محصورة أو بخيارات شخص واحد (تشكل حجة بازولينى)، وهى ليست قوية مثل شفرات اللغة اللفظية ؛ وتسود فيها التنوعات الاختيارية على السمات وثيقة الصلة والحقيقية". انظر: Cinematics No 1, p. 6.

(٢٠) ينبغى، بناء على ذلك، النظر إلى الوحدات الصغرى - فيما يتعلق بالعلامات التى تسمح بالتماثل - كتفرّد لغوى"، المرجع السابق.

(٢١) المرجع السابق.

(٢٢) انظر:

James Jerome Gibson, The Perception of the Visual World, (Boston, Houghton Mifflin, 1950).

(٢٣) انظر:

Bateson, Steps to an Ecology of Mind, p. 135.

(٢٤) المرجع السابق، ص ١٣٩.

(٢٥) المرجع السابق، ص ١٣٧.

(٢٦) كان زينو من بين الأوائل ولكن بعيداً عن أن يكون الأخير فى محاولة هذا الاختزال، وهو اختزال مصحوب بتضمينات غزيرة فى ظل الأيديولوچية الرأسمالية، التى تعتمد فى سبيل بقائها على أنوا ع من حدود و" كمال " الوحدات التى تنحتها من التواصل القياسيي: " إن إغراء التعامل مع الأفكار الجامدة كحقائق مطلقة وليس بالأحرى كحقائق جزئية ومؤقتة، أثبت أنه غير قابل للمقاومة عند الكثير من المفكرين الغربيين؛ والوضوح الظاهرى لتلك الأفكار يغرى العقل برفض التغيير أو التحول كتأثير ثانوى مبتذل للتفاعلات بين الكينونات " الحقيقية ". وقد أثبتت المفاهيم الجامدة أنها مسكنات فكرية فعالة جداً".

انظر:

Lancelot Law Whyte, The Unconscious Before Freud (Garden City, Anchor Books, 1962, p. 42).

(٢٧) انظر:

Henderson, Film Quarterly, Vol. 27 no 1, p. 25.

(٢٨) انظر:

Antony Wilden, System and Structure, p. 8.

(٢٩) المرجع السابق، ص ١٠.

(٣٠) يكتب وولين: " نحن نحتاج، وإلى مدى أبعد بكثير، إلى تطوير نظرية للأداء [وهو المقابل للتأليف عند وولين] وللأسلوبية، ولوسائط التواصل المتدرجة لا وسائط التواصل المشفرة". (صفحات ١١٣ – ١١٥). وعلم دلالة الألفاظ الذى يقدمه هنا مربك إلى حد ما، وتعليق وايلدين على بعض مصادره يبدو ملائماً: " البنيوية، وعلم اللغة البنيوى وعلم المعلومات تعتبر جميعها غير دلالية وذلك لأنها تحلّ السمات المفترضة لأداة تحليل محايدة نظرياً (وهو " الشىء غير المهم ") محل الاستخدام الذى وضعت من أجله، كأداة للتواصل، عند مستويات معينة فى نظام معين للسعى وراء هدف، حيث لا تكون المعلومة حيادية أبداً. ويصبح المعنى – الهدف – مقيداً لا ببنية السياق الذى يوجد فيه، بل ببنية " علم ". ونتيجة لهذا تصبح المنهاجية نظرية فى طبيعة الوجود (أنطولوچيا)". انظر: Wilden, System and Structure, p 11 وبديهى أن المعنى يظل أيديولوچيا تماماً .

(٣١) يناقش وولين فيلم «عزيزتى كليمنتاين» فى كتابه " العلامات والمعنى فى السينما ". وفيلم « مستر لنكولن الشاب » موضوع لمقال طويل كتبه محررو مجلة " كراسات السينما"، وترجم فى مجلة Screen، السنة ١٣، العدد الثالث، حيث يعلق وولين أيضاً على هذا النص، كما توجد تعليقات نقدية إضافية على تحليل محررى " الكراسات "فى مجلة Screen، السنة ١٤، العدد الثالث، انظر:

Ben Brewster, "Notes on the text young Mr. Lincoln by the Editors of Cahiers du Cinéma".

وانظر ايضاً:

Henderson,"Critique of Cine-Structuralism)Part II" Film Quarterly, Vol 27, no 2

(٣٢) ملخص الحبكة: ويات إيرب (فوندا) يصبح عمدة (الشريف) تومبستون بعد مقتل أخيه الأصغر، چامى، بأيدى عصابة كلانتون. ينشئ صداقة حميمة ورقيقة مع دوك هوليداى (ڤيكتور ماتيور)، ومع امرأته شيهوهوا، ومع سكان المدينة. يتودد إيرب إلى كليمنتاين كارتر التى تجئ إلى الغرب سعياً وراء دوك الذى ينبذها. وأخيراً، يحصل إيرب على الدليل القاطع على جريمة آل كلانتون (على حساب حياة

شيهوهوا) فيستقيل من وظيفته ويشن حرباً على معسكر أوكى كورال، وبعدئذ، يغادر المدينة وحده، ويتوقف فى الطريق ليقول وداعاً كليمنتاين.

(٣٣) انظر:

Wollen, Signs and Meaning, p. 96

(٣٤) المرجع السابق.

(٣٥) ظهر فيلم فورد فى غمرة أسلوب الفيلم الأسود (١٩٤٦) رغم وجود تجاوزات واضحة هنا قد لا تستقيم مع أسلوب الفيلم الأسود : الصحراء ومعالمها التذكارية، مشاهد النهار، نقاء كليمنتاين.. إلخ. وتنطوى صفة الاكتئاب على علاقة أقرب مع أفلام فورد المبكرة المتسمة بطابع التعبيرية الألمانية (الواشى، ١٩٣٥، و« وطن الرحلة الطويلة » The Long Voyage Home، ١٩٤٠) فى حين أن مسحة التردد، والتأنى، ربما تكون مرتبطة بجوانب الضعف فى رؤيته التى لم يستطع التغلب عليها، وهى جوانب الضعف التى تظهر بوضوح فى فيلم «مستر لنكولن الشاب»، التى تكشف التعديل الذى تخضع له أسطورة من خلال علاقتها التوسطية بشروط اجتماعية متغيرة. ولسنا بحاجة إلى الانتظار حتى نلاقى خيبة الأمل الصريحة فى فيلم «خريف شين» (١٩٦٤) حتى نكتشف أن فورد متردد، وأنه غير قادر، إلى حد ما، على تكرار أسطورة مهجورة ؛ كما أننا لسنا بحاجة إلى انتظار أثر الحرب العالمية الثانية كما يجادل بعض المؤرخين (كل من فيلمى «مستر لنكولن الشاب» و«عناقيد الغضب» سابق على الحرب). ويحدث النوع ذاته من التحول فى ثلاثية هوكس "ريو براڤو"، و"إلدورادو"، و"ريولوبو"، لكنه متأصل على نحو جوهرى جداً فى الظلال الأسلوبية التى تغفلها تماماً أدوات بيتز وولين البنيوية. (من أجل تحليل ممتاز لمواقف هوكس المتغيرة تجاه مادة مماثلة فى هذه الأفلام. انظر:

Greg Ford, "Mostly on Rio Lobo" Film Heritage, Vol. 7 Issue 1).

(الذى ترجم ضمن مقالات الجزء الثانى من هذا الكتاب – م).

(٣٦) وبالمقابل فإن فيلماً مثل «شين» يعرض متباهياً آخرية البطل ويتبع خطاً سردياً واضحاً. إنه فيلم رجعى بلا حياء إلى حد أبعد بكثير.

(٣٧) يمكن للقارئ أن يجد بياناً مختصراً عن نظرية النماذج المنطقية وتطبيقها على نظرية التواصل عند بيتسون، فى كتابه " خطوات نحو إيكولوجيا العقل» وعلى الأخص فى مقاله "The Logical Categories of Learning and Communication" وتوجد التطبيقات على امتداد كتابه وكتاب وايلدين أيضاً.

(٣٨) إدراك هذا التوسط يمكن أن يغير تماماً قدرتنا على فهم الفيلم. ويمكن أن يحدث تغيير مماثل لمقولات أخرى متعارضة ظاهراً تعمل فى الواقع داخل نطاق سياق محدد. وبالتالى تدرس چولييت ميتشيل الافتراضات المتعارضة المتعلقة بالخنوثة، أو بدقة أكثر، باشتهاء المماثل وباشتهاء المغاير، وتستنتج أن الخنوثة ليست مفهوماً بسيطاً لـ" خنوثة ظاهرية طفولية" بل تعتمد بشدة على علم النفس: " إنها هذه

المعضلة، التى يظل الشخص فيها يحلل الموقع الصحيح الذى يحتله فى العالم، على أساس أن رغبته (ورغبتها) فيه تكمن فى ألا يكون المكان الأنثوى، الذى هو البديل الوحيد الموجود دائماً، والذى يحتاج أى إنسان حقًّا إلى وجوده، فى الوضع الذكورى داخل نطاق النظام البشرى الأبوى". انظر :

Juliet Mitchell, Psychoanalysis and Feminism, p. 25.

(٣٩) ملخص الحبكة: آبى لنكولن يشترك فى حملة فى غابات ولاية إلينوى. يقابل أسرة كلاى ويتسلم كتاب قانون فى تبادل الاعتمادات المالية. يدرس لنكولن القانون ويتودد إلى آن روتليدج. وحين تموت يقرر الذهاب إلى سبرنجفيلد لممارسة المحاماة. يُقتل نائب ويتولى لنكولن الدفاع عن المتهمَيْن: ولدَىْ مسز كلاى. يبرئ لنكولن ساحتهما فى آخر الأمر، ويكشف الرجل المذنب، ويكسب احترام المواطنين واحترام خصمه دوجلاس الأكثر منه ثقافة.

(٤٠) انظر:

Editors of Cahiers du Cinema collective text, "John Ford's Young Mr. Linclon", Screen, Vol. 13 issue. 3 p. 21.

(٤١) هذا تطور حاسم يتطلب عملية مدروسة، تبلغ ذروتها فى زيارته لكوخ أسرة كلاى الريفى. لنكولن " يتبنى " الأسرة، ويتولى القيام بدورى الأب والأم. فأى منهما سوف يسود؛ إنه يطلب من الأم أن تختار، كما سوف يفعل فيلدر المحامى، وأن تقول من هو الجانى من بين ولديها. لكنه يتراجع عن طلبه بعدئذ أمام رفضها ويدرك أنه تجاوز الحدود فى التعامل معها. ويوافق على صمتها، وإحساسها الأرقى بالوحدة ويصبح من ثم الوكيل الفعلى لتوسّطه لدى المدينة، والقانون، والعدالة.. إلخ. وعندما تسيطر الأم بعد لَيْن لنكولن فى مفاوضته، يتسلم التقويم.

(٤٢) يُغفِل محررو " الكراسات " اختلافًا حاسماً فى تقابلاتهم الاختزالية. فهم يزعمون أن "القانون والحقيقة ينشآن من الأسرة ذاتها عن طريق الكتاب (حامل القانون) والتقويم". (ص٣٢) وهذا خطأ. وهناك فارق أساسى. فالقانون يمنحه الأب، والتقويم تمنحه الأم. وهما يقدمان فى سياقين مختلفين ويمثلان قيماً مختلفة تماماً.

(٤٣) انظر: "John Ford's Young Mr. Liclon", Screen, Vol. 13, issue 3, p. 30.

(٤٤) المرجع السابق .

(٤٥) المرجع السابق، ص ٣٤.

(٤٦) انظر:

Henderson, "Critique of Cine-Structuralism, part II", Film Quarterly, Vol. 27, issue 2.

(٤٧) ربما يوجد عائق إضافى متأصل فى النسيج الفعلى لنظرية التوسّط. ومقارنة بما يسمى النظام العلمى للفقرات العظمية البنيوية التخطيطية ذات الحواف الصلبة (التقابلات، الهويّات، التكثيفات، الإحلالات .. إلخ) قد تبدو عمليات التوسط " هينة "، ومراوغة، ومُحيِّرة مثل الواقع التجريبيّ ذاته. ومع ذلك، فنحن بحاجة إلى ألا نعتبرها تأملاً غامضاً. فنظرية التوسط يمكن أن تقدم نموذجًا يعتبر تقديراً تقريبياً لـ" العقل المتأصِّل" الذى يتملص من المفاهيم الجامدة، والوحدات المنفصلة: "النظام الأولى للتحكم (السيبرنطيقى) برسائله الدوارة، هو فى واقع الأمر أبسط وحدة للعقل، وتحويل تمييز يتحرك فى دائرة هو الفكرة الأولية" (بيتسون، ص ٤٥٩) "... إنه يعنى، كما ترى، أننى أحيِّز الآن شيئًا ما أسميه "العقل"، متأصلاً فى النظام البيولوچى الضخم – النظام البيئى"، ص ٤٦٠ . العمود الفقرى البنيوى الصلْب الذى يقترحه البعض للسينما سرعان ما يتحول إلى هلام حين ندرك أن معرفة غير صحيحة توجد فقط ولاشك كنتيجة لبديهيات نظرية. أين، مثلاً، " نضع " المسافة بيننا وبين الشاشة ؟ سؤال حاسم لجودار، أجاب عنه علم لغة بنيوى ما بافتراض " قارئ منحوت فى النص"، وهى عملية تسطيح أخرى، وعملية عرقية، نخبوية فى بعض الحالات؛ بينما توسيع أوُدار لبعض أفكار لاكان بافتراض وجود " شخص غائب" (المجال البصرى للهُوَ، الذى يرى ما يظهر على الشاشة – مجال يُعرض أحيانًا علينا باللقطات العكسية) يقارن على نحو باعث على الاهتمام بالدور الغامض للمراوغين باللغة وبالسينما الأدنى عند بازوليني : الشخص الغائب يمكن أن يستخدم كأسلوب لنقل معنى، ويظل وعلى نحو متمم معتمداً على سياق، وعلى تفرد لغوى كما فى معالجة هيتشكوك للتشويق على نحو فذّ إلى أبعد حد. (إننى مدين لدانييل دايان بفهمى لفكرة الشخص الغائب فى مقاله: "The Tutor-Code of the Classical Cinema", FQ, Vol. 28, No-1، (وهو مترجم فى هذا الكتاب تحت عنوان: " المدرس الخصوصى – الشفرة فى السينما الكلاسيكية– م.)

(٤٨) انظر:

Alan Williams, "Only Angles Have Wings", (Unpublished Paper).

(٤٩) انظر:

Alan Willians, "Structures of Narrativity in Fristz lang's Metropolis", Film Quarterly, Vol. 27, issue 4, p. 20.

(٥٠) انظر الهامش ٤٩ وانظر أيضًا :

"Circles of Desire: Narrative and Repetition in la Ronde, FQ, Vol - 27. No 1.

مســــــــرد(*)

التواصل القياسىّ / التواصل الرقمىّ : Analog / Digital هذان النوعان من التواصل يشكلان أساس كل نظم التواصل الطبيعية. والتواصل القياسىّ يشمل كميات متصلة بلا فجوات ذات مغزى، ولا وجود فيه لأداة النفى " ليس " ولا أى تساؤل من نوع " إمّا / أو "، فكل شىء تقريبى (كل الإيماءات غير المتعارف عليها، والإيقاعات، وسياق التواصل ذاته هى أمثلة على ذلك). أما التواصل الرقمى فيشمل عناصر وفجوات غير مترابطة وغير متصلة. ويسمح بقول " ليس " و" إما / أو " مفضلاً ذلك على قول " كِلاَ / و " (على سبيل المثال، كل أشكال التواصل اللغوى ذاتية الدلالة) وفى الطبيعة، التواصل الرقمى هو أداة التواصل القياسى (فهو متعلق بنموذج منطقى أدنى وبشكل أرقى من التنظيم). وفى ثقافتنا، تُعكس العلاقة الأداتيّة. ونوعا التواصل ليسا متعارضين، فالوظيفة العام للتواصل الرقمى هى رسم الحدود داخل التواصل القياسى- مثل عمل مفتاح التشغيل والإيقاف فى " الترموستات "، أو مثل الوحدات الصوتية الصغرى المنحوتة اعتباطيًا من مجموعة صوتية متكاملة.

الشفرة : Code مفهوم أكثر مرونة من اللغة Langue (تعنى هنا الطاقة اللغوية – م)، التى تعتبر " شفرة لنطاق محدد "، والشفرات نظم للعلامات تستعمل فى التواصل القياسى أو الرقمى. والشفرات الأيقونية تميل إلى أن تكون أضعف من الشفرات اللغوية لدرجة أن التنويعات الاختيارية قد تغلب على السمات الوثيقة الصلة حقاً. والشفرة يمكن أيضًا أن تفكك إلى شفرات فرعية. وقد يقوم التواصل على نظام شفرات، بعضها خاص بالتواصل، والبعض الآخر ليس كذلك، وهو ليس قائمًا بالأحرى على **لغة** منفصلة، وكمثال: المونتاج، وعلاقات الصوت / الصورة السينمائيين، والشفرات السينمائية الإضافية (الإيماءات، والملابس) الخاصة بالسينما. ويمكن النظر

إلى شفرة محددة على أنها نظام احتمالات أو اضطرارات يرتبط بعلامات خاصة لنظام آخر فى سلسلة دالة، من خلال علاقات إحلالية وتركيبية. وفى الفيلم،لا تتطابق الشفرات مع نظام أو بنية فيلم أو نص محدّد، بل تعمل بصورة أكثر انتشاراً على نطاق من الأفلام أو على كل الأفلام. والشفرات الخاصة بالفيلم تعتبر شفرات سينمائية أما الشفرات التى ليست كذلك فإنها تعتبر شفرات سينمائية إضافية. وتشكل الشفرات السينمائية معًا نظامًا للشفرات يسمى اللغة السينمائية.

التواصل: Communication "كل السلوك تواصل" جريجورى بيتسون. "كل الظواهر الثقافية ظواهر تواصلية، ولهذا فإنها قد توصف وتفهرس كنظم علامات" چيانفرانكو بيتيتينى.

المعانى المحددة/ ظلال المعانى : Denotation/Connotation المعانى المحددة هى الوظيفة العامة والأصلية للعلامة. والمعنى مقيد بعلاقة أصلية ومباشرة بين الدال والمدلول. وظلال المعانى هى نتيجة لتاريخ وتطور العلامة، وسياقها، والعرف الاجتماعى الذى يميزها. والمعنى يتضمن حالة ثانية، حيث تصبح علاقة الحالة الأولى بين الدال والمدلول دالاً لمدلول جديد (مدلولات جديدة). " النظام التضمينى "connoted (المنتج لظلال المعانى – م) نظام يتشكل مستوى تعبيره بنظام دال" (Elements of Semiology, p. 90) واللغة الواصفة أو التواصل الواصف (ميتا لغة أو ميتا تواصل) يتطور من البديل: " اللغة الواصفة نظام يتشكل مستوى مضمونه بنظام دال؛ أو أيضًا، إنها سيميوطيقا تتعامل مع سيميوطيقا (المرجع السابق). هذه التعريفات المراتبية مفنَّدة فى مقال "الأسلوب والقواعد والأفلام" بوصفها تشويهات أيديولوچية يسببها إعطاء مكان الصدارة لعلم اللغة البنيوى.

الفيلم / السينما :Film /Cinema (هذا التعريف يستعمله كريستيان ميتز؛ وبعض الكتاب يعكسون المعنى أو يستخدمون مصطلحات أخرى) "الفيلم يكون إلى جانب الرسالة (وبالتالى إلى جانب متغاير الخواص)، والسينما تكون إلى جانب النوعى

والمتجانس التكوين (وبالتالى إلى جانب الشفرة) وهى تتحدد داخل نطاق الوقائع المحدّدة الفيليمة، تلك الوقائع التى قد تعرض معتمدة على الشفرات المميزة للفيلم".

The Work of Christian Metz" Stephen Health, Screen, Vol. 14, no. 3 p.")
15).

اللسان / اللغة / الكلام : Langue/ Langage / Parole اللسان هو الظاهرة العامة الذى يكون الكلام فيها لحظة الاستخدام الفردية، **واللغة** (الطاقة اللغوية) هى النظام ما وراء الفردى أو الشفرات أوالقواعد التى تشكل أساس وتؤكد الرسائل الفردية. واللغة لسان بدون **كلام** (حديث). **والكلام** هو الحديث ؛ **واللغة** يفترض أنها تقف خلف أو وراء نطاق **الكلام**، الذى هو تعبيرها الخاص واللصيق.

مستوى التعبير/ مستوى المضمون : Plane of expression / Plane of content المصطلح الأول يرتبط بعمل أو انتشار الدوال فى نظام أو سلسلة علامات. والمصطلح الثانى يرتبط بعمل أو انتشار المدلولات فى نظام أو سلسلة علامات.

المشار إليه (المحال إليه) Referent : هو ما تشير إليه علامة ما. وهو ذو علاقة مع العلامة مشابهة لتلك العلاقة الخاصة بمنطقة ما مع خريطة أو بوجبة ما مع قائمة طعام.

أصغر وحدة معنوية Seme : مجموعة علامات تتوافق مدلولاتها مع افتراض لفظى يؤكد أو ينفى خاصية ما متعلقة بموضوع؛ وهى نوع من التركيب (أو المركب اللفظى – م).

العلامة Sign : " كينونه سيكولوچية ذات جانبين"، تشمل ثلاثة مصطلحات (أى علاقة بين مترابطين): " وأقترح الاحتفاظ بكلمة علامة لتشير إلى الكل the whole وأن يُستبدل مصطلح مفهوم concept ومصطلح **صوت – صورة** على التوالى بمصطلحى **مدلول ودال**؛ والمصطلحان الأخيران لديهما ميزة الإشارة إلى التقابل الذى يفصل كل منهما عن الآخر وعن الكل الذى يُعدَّان أجزاءً منه".

Course in General Linguistics, Ferdinand de Saussure, reprinted in The Structuralists from Marx to Léve-Strauss, Richard and Fernande De George, editors, New York, Doubleday, 1972, pp. 71 - 72.

العلامة المعلَّلة، الطبيعية، القياسية، أو الأيقونية Motivated, natural, analogus, or iconic sign : هذا الشكل من العلامة له علاقة تشابه مع ما يشير إليه: فاللوحة الزيتية لشجرة تتضمن سمات معينة شبيهة بسمات شجرة حقيقية، أو بخصائص إدراكنا لشجرة حقيقية. وهذه العلامات تشكل أساس التواصل القياسى. "إن علامة أيقونية ... تثير عند متلقى التواصل مخططًا إدراكيًا شبيهًا جداً بالمخطط الذى قد يثيره بصورة مباشرة الاتصال المباشر بالشىء الحقيقى، أو المشار إليه الطبيعى" (بيتِّينينى).

العلامة الاعتباطية، غير المعلَّله، الفونيمية Arbitray, unmotivated, phonemic sign : هذا الشكل من العلامة يفتقد علاقة تشابه مع ما يشير إليه. فالعلاقة بينهما تُشقَّر وتُعلَّم. والعلامات الاعتباطية، مثلها مثل الحروف الأبجدية، وحدات منفصلة تؤلف شفرة تعتبر الفجوات بين الوحدات فيها ضوضاء. وهذه العلامات تشكل أساس التواصل الرقمى.

المستوى التركيبى / المستوى الإحلالى Syntagmatic Level/ Paradigmatic Level : يتضمن المصطلح الأول ترابطًا للعلامات الأولية لتشكيل وحدة متماسَّة تنقل المعنى، وكل تعبير فيها يستمد قيمته مما يسبقه ومما يليه. والمصطلح الثانى يشمل نطاقًا للعلامات تعتبر بدائل محتملة لعلامة معينة داخل رسالة خاصة. وترتبط التعبيرات عن طريق الذاكرة بتعبيرات أخرى لها معنى أو شكل مشابه (فـ" التعليم " يمكن أن يرتبط بـ" التدريب" على مستوى المدلول، وبـ" المعلم" أو بـ" التوحد داخل نقابة" على مستوى الدال). فى وجبة طعام قد تكون الخيارات بين المشهيات، والطبق الرئيسى، والحلويات.. إلخ ذات علاقة إحلالية؛ بينما الاختيار الفعلى المحتوى على كوكتيل سمك القريدس وسرطان البحر و"البودنج" قد يشكل علاقة تركيبية.

نظام (نظم) الشفرات System (s) of codes : يعادل اللغة تقريبًا: ترابط وتفاعل سلسلة من الشفرات غير المتجانسة، التى تعمل معًا لتشكل أو تميِّز شكلاً خاصًا من التواصل، مثل السينما. ويعتبر ميتز وحدته التركيبية الكبيرة، مثلاً، أحد الشفرات التى تعطى بنية للسينما، ولا ينظر إليها كـ **لغة** للسينما.

النظام/ البنية System / Structure : " التواصل صفة مميزة للنظام ويتضمن بنية" (Wilden, p 2.3) . والنظام (أو النسق – م) يختصّ بالعمليات، والنقل، والرسائل. والبنية تختص بإطار، وبالقنوات، وبالتشفير. "مفهوم البنية يتعلق بأنماط وأعداد العلاقات أو الروابط بين مكونات (النظم الفرعية) النظام. ومفهوم النظام يتعلق بالطرق التى تستخدم بها هذه التنظيمات والعلاقات بين العلاقات. وهذا التمييز يصح بالضرورة إلى حد ما بواقع أن النظم المعقدة إلى حد كبير (المجتمعات، مثلاً) قادرة على تغيير البنية" (Wilden, p 204) . تعريفات وايلدين مستمدة من مقاربة نظرية النظم، فى حين أن التمييز ليس مؤكدًا بدقة كبيرة من جانب الكتاب ذوى التوجه السيميولوچى).

النظام النصىٌ (النظم النصية) Textual System (s) : : الترابط المميِّز للشفرات الذى يميِّز أو ينظِّم نصًا معينًا، وكمثال، فيلم محدد أو سلسلة من أفلام متشابهة (نوع سينمائى، أفلام روائية كلاسيكية.. إلخ). والسيميولوچيا، كما يمارسها كريستيان ميتز، معنية بالشفرات السينمائية أو نظم الشفرات بدرجة أكبر من النظم النصية.

هامش

(*) معظم هذه التعريفات إعادة صياغة حرة نسبيًا مستمدة من:

Elements of Semiology, Roland Barthes ؛و The Language and Technique of the Film, *Gianfranco Bettetini ;*

Film / Cinetext / Text", Stepnen Heath, Screen, Vol. 14, no 1/2" و»

System and Structure: Essays in Commonication and Exchange, Antony Wilden

وأفضل مصدر وحيد للتعريفات الإضافية هو كتاب بارت.

المحرر فى سطور

بيل نيكولز:

– أستاذ السينما حاليًا بجامعة سان فرانسيسكو ومنذ عام ١٩٨١، وأستاذ زائر للدراسات البصرية والسينما فى جامعات أمريكية أخرى وأسترالية.

– ناقد سينمائى يسهم بالكتابة فى كبريات المجلات السينمائية المتخصصة مثل «فيلم كوارترلى».

– مستشار وخبير لدى عدد من المتاحف ومعهد السينما الأمريكى وعضو هيئة تحرير لمجلات سينمائية.

– صدرت له ستة كتب هى: «أفلام ومناهج» فى مجلدين عامى ١٩٧٦، ١٩٨٥ على التوالى (تحرير) إلى جانب الكتب المؤلفة الأربعة التالية:

- Newsreel : Film and Revolution, the American Left, 1980.

- Ideology and the Image, 1981.

- Representing Reality: Issues and Concepts in Doctumentary, 1991.

- Blurred Boundaries: Questions of meaning in Contemppray Culture, 1994.

المترجم فى سطور

حسين بيومى

- ناقد سينمائى ومترجم.

- نشــر العشــرات من المقالات والدراسـات المؤلفــة والمترجــمة فى مـجلات مصرية وعربية.

- صدرت له كراستان سينمائيتان عـن مـهرجـان القاهرة السينمائى الدولى عامى ١٩٩٢، ١٩٩٤ عن الفنانة ماجدة الصباحى والفنان فريد شوقى على التوالى .

- صــدر لـه كتـاب «الرقـابة عـلى السـينمـا : القيــود والحـدود» عـام ٢٠٠٢ عن جمعية نقاد السينما المصريين.

- عضـو مـجلس تحـرير مـجلة «النقـد السـينمـائى» ومسـتـشـار مـجلة «السـينمـا الجديدة» غير الدوريتين الصادرتين عن جمعية نقاد السينما المصريين.

- عضو لجان تحكيم فى مهرجانات سينمائية دولية ومحلية ممثلاً للاتحاد الدولى للصحافة السينمائية ولجمعية نقاد السينما المصريين.

من ترجماته :

- دوستويفسكى: تأليف ف. يرميلوف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م.

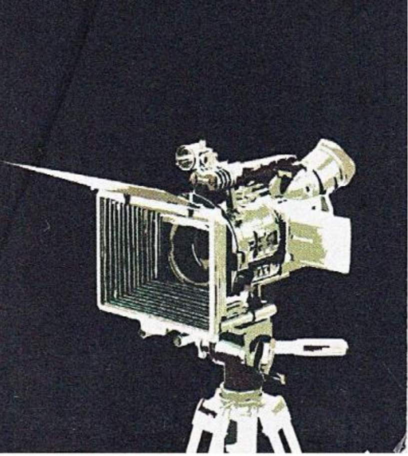
- آلة الطبيعة: الإيكولوجيا من منظور تطورى، تأليف بول إيرليش، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، عام ٢٠٠٠م.

ومن مراجعاته:

- كوكب الأرض: نقطة زرقاء باهتة، رؤية لمستقبل الإنسان فى الفضاء، تأليف كارل ساجان، ترجمة: د. شهرت العالم، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت، العدد ٢٥٤، فبراير ٢٠٠٠م.

التصحيح اللغوى : هيثم الحاج على .
الإشـــراف الفنى : حســــن كامــل .

يعد هذا الكتاب إضافة مهمة إلى كتب السينما المترجمة فى مجالى النقد والنظرية، فرغم وجود القليل جدًا من الكتب المترجمة - قياسًا على مئات الكتب الصادرة بالإنجليزية والفرنسية - المعنية بالنقد والنظرية، فإن معظمها (وخصوصًا فى مجال النقد) تجميع لمقالات مؤلف واحد أو نقاد بلد واحد، كما أن كتب النظرية تكاد تكون قد توقفت عند حدود النظريات الكلاسيكية ولم تتعدها إلى النظريات الأحدث. هذا الكتاب يعتمد على منهجية واضحة فى اختيار نصوصه كما يشير عنوانه وكما يتأكد من خلال القراءة، فالمحرر قام بتجميع المقالات والدراسات هنا تحت عناوين لمناهج مختلفة مثل النقد السياقى، ونقد النوع، ونقد المؤلف، والنقد النسوى: علاوة على فصله النقد السياقى عن نقد الشكل وهو يقدم تبريرًا لمنهجيته فى مقدمته الضافية.



تصميم الغلاف: عمرو الكفراوى